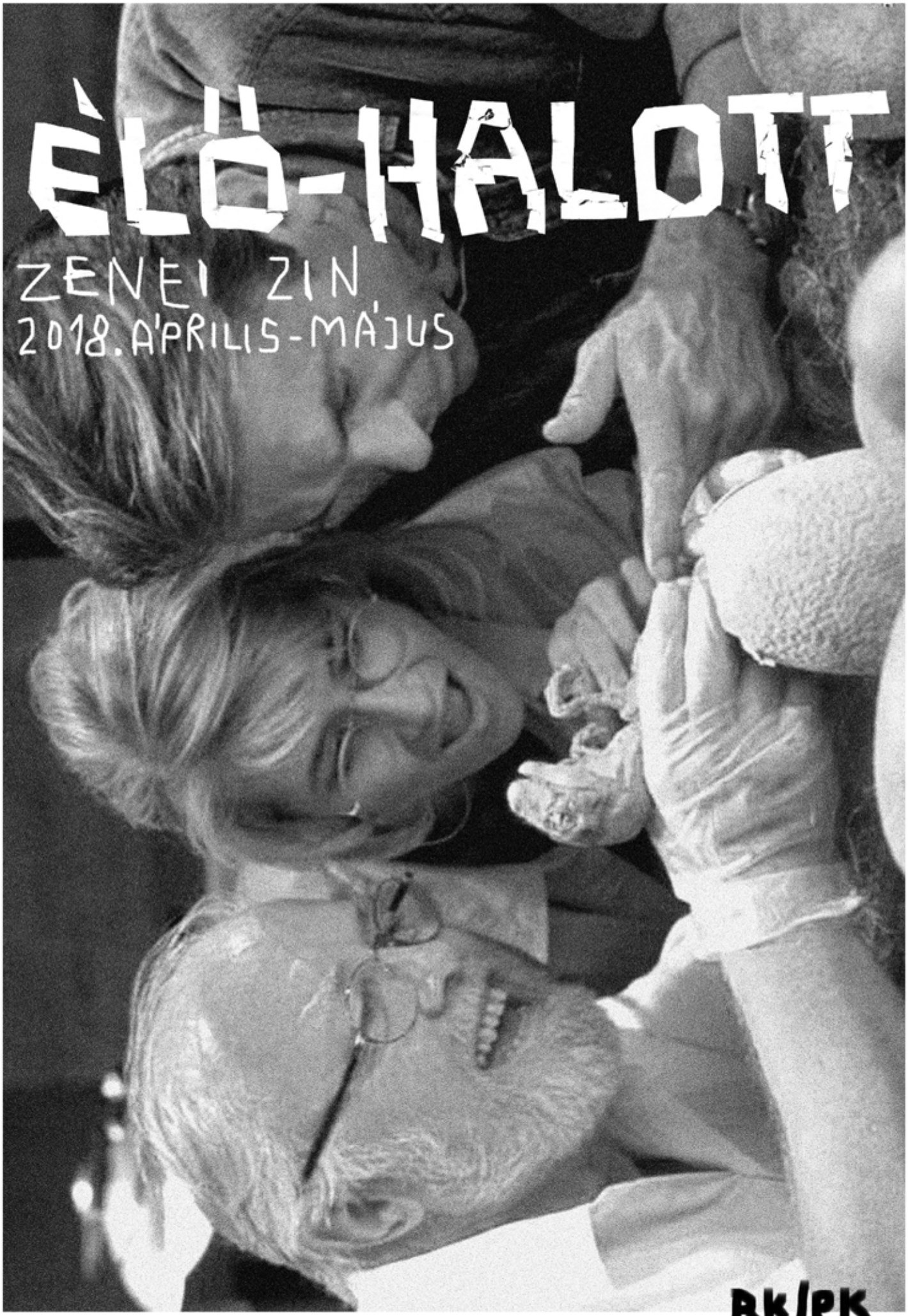

ÉLŐ-HALOTT
ZENEI ZIN
2018. ÁPRILIS-MÁJUS
RK/PK

“I put this on a usb and shoved it up my ass. Favourite track: Hotter than Hell”
- vásárlói komment (Multiple Man, New Metal, DKA Records, 2017, Bandcamp)

élő-halott I.
zenei zin
2018 április-május

szerkesztő: puskár krisztián
vizuális szerkesztő, illusztrációk: szurcsik erika
koncepció: RK/PK

szerzők:
gitár János, janky máté, kellner balázs, kürti kristóf, makádi maya, puskár krisztián,
sidó zoltán, szily ferenc, szurcsik erika, lucia udvardyova

plusz illusztrációk:
kili zsanna (alpár explained)
szily ferenc (berosszulás-pólóterv)
puskár krisztián (cuw-fotó)

készült 100 példányban, saját kiadásban

Puskár Krisztián

Tíz éve januárban született és májusban jelent meg a 2008: The Analogue Synthesizer as a Folk Instrument of Humanist Resistance című szöveg, nevezhetjük kiáltványnak is, de mindenképpen állásfoglalás, technikai szempontból pedig a Wierd Compilation Volume II: Analogue Electronic Music 2008 című négylemezes kiadvány harminckét oldalas bookletjének egy központi eleme. Akár be is fejezhetném itt a szöveget: informatív és mondandójában is teljesen kerek, ráadásul tele van érdekes szavakkal. Később viszont talán kiderül, hogy mi köze van ehhez a zinhez.

A szöveg (kor)dokumentuma egy kétezres évek elejétől kibontakozó, a hetente szerdán tartott Wierd-bulik, majd Pieter Schoolwerth azonos nevű kiadója által keretezett rendkívül izgalmas brooklyni zenei-művészeti közegnek, amely a “minimal electronics” kifejezést szinte politikai súllyal képviselte, és aminek aztán elkerülhetetlen következményei lettek (már a piaci címkézésen túl, de azoktól nyilván nem függetlenül) azon félreértések és félreértelmezések, amelyek formai purizmushoz kötötték, vagy éppen műfaji nosztalgiával és valamiféle revivallel társították a színteret, illetve egyes képviselőit, külsőségeit. Miközben egészen más energiák hajtották.

Az elidegenedést mindenesetre elsősorban nem nosztalgikus érzésnek nevezném. Másrészt ezt az új elidegenedést egyértelműen a digitális tér és annak eszközei, illetve azok dematerializált absztrakciója generálták.

Amiben a második Wierd-válogatáslemez a legszembetűnőbb módon különbözik a 2006-os elsőtől (már a művészetetikai és ellenkulturális állásfoglaláson túl), az éppen a nyitás, mind zenei, ha tetszik, műfaji értelemben, mind földrajziban - ám ezzel épp a gyökerei egyértelműsödnek. A konkrét Wierd-színtér, a brooklyni minimálszinti-közeg kulcs- és szatelitfigurái (Martial Canterel, Led Er Est, Opus Finis, Xeno & Oaklander, Epee Du Bois, Sleep Museum, Staccato Du Mal stb.) mellett a tágabb értelemben vett amerikai zajszíntér alakjai is megjelennek (John Wiese, Aaron Dilloway, Greh Holger, Nate Young, Carlos Giffoni, Damion Romero stb.), illetve néhány európai előadó, görög, német, belga, orosz analógszintis projektek, köztük kettő a szinti(cold)wave első és második európai hullámához köthető zenekar (The Twilight Ritual, Second Decay) tagjainak új projektje.

Annál fontosabb a válogatás alcíme (Analogue Electronic Music 2008), amely nem műfajhoz vagy stílushoz, hanem a technológia és a jelen koordinátáihoz köti az anyagot, ez már önmagában állásfoglalás - ne feledjük, két évvel később jelennek meg, de ekkor már bőven benne vannak a levegében a Minimal Wave Tapes és a Cold Waves And Minimal Electronic retrospektív válogatások, utóbbit részben Schoolwerth állította össze. A 2006-os első válogatás címének (Wierd Compilation) jelentésrétegeit most nem bontanám szét, mindenesetre az “analogue is the new folk” (ahogy a másodikban megjelent szöveg Sean McBride-hoz köthető alapkoncepcióját röviden hivatkozni szokás) nem műfaji kereteket jelöl, hanem a digitális elidegenedés és↓↓↓

absztrakció, illetve a virtuális alkotás anyagtalanságával szembe a zenész és annak elektronikus hangszere közti közvetlen alkotó kapcsolatot állítja, az élő és lüktető elektronikus zenét (az élőben formált áramot, *a falból jövő tüzet*), amelyben a "puha" digitális szintikkel és virtuális programokkal szemben nem csupán nincs kétszer ugyanúgy reprodukálható hang, valamint teremtő erővel bír a hibafaktor, az emberi tényező, hanem a közönséggel való közvetlen kapcsolat is kulcsfontosságú - mind az alkotó közösség, mind az élő zenével érintkező jelenlét szintjén.

Analogue is the new folk: a kétezres évek digitális-internetes robbanása ellenkulturális, mozgalmi, egzisztenciális-politikai jelentést adott az analóg elektronikának. Hogy az elmúlt tíz évben ez hogyan alakult át, abba nem mennék bele, röviden: úgy, ahogy az életnek a rendje szokott lenni. A Heroin In Tahiti egyik tagja írta ki nemrég a Facebookra a zenekar feloszlása apropóján a maga vicces módján: "végülis '68 termelte ki Ferrarát is". A berlusconistává lett Giuliano Ferrarára gondolt feltehetően. Hozzáteszem, az élet rendjének szerencsére a megújulás is része. Mindenesetre az elmúlt években, számtalan beszélgetésünk során, Sean McBride (és egyébként Xavier "Automelodi" Paradis is) a különféle és elkerülhetetlen címkézések ellenére rendszerint folkzenészekként hivatkozott magára.

És ennek nem csak abban a tekintetben van jelentősége, hogy McBride, Paradis, vagy éppen Ramiro Jeancarlo és sokan mások valójában énekes-dalszerzők, akik analóg gépekkel dolgoznak, hanem az ellenkulturális tudatében is, amely a kétezres évek közepén a hatvanas évek amerikai folkmozgalmához is köti magát, és nem feltétlenül a "cold wave" műfajhoz, vagy annak revivaljéhez. És utóbbihoz sem elsősorban formai szempontból kapcsolódik.

Az, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján hozzáférhetőbbé váltak a piacon az olcsóbb szintetizátorok, amelyeket legalábbis nem csak a professzionális zenészek engedhettek meg maguknak, másrészt pedig több szempontból az analóg szintetizátorgyártás legkorszerűbb mobileszközei voltak, nem csupán egy DIY-szintimozgalmat eredményezett, egy autodidakta technológiai forradalmat, hanem ez a hozzáférhető technológia lényegében egy kommunikációs platformját is alkotta egy többé-kevésbé globális új színtérnek, undergroundnak - amely, egyebek mellett, épp a mainstream new wave és a piacosodó szintipop ellenében határozta meg magát, vagy legalábbis ellentmondásos viszonyban állt vele, és értelemszerűen kezdettől organikus kapcsolatban állt a korai noise-zal és a posztindustrial szertágazó és egymást keresztező műfajaival (nem véletlen, hogy a Wierd II fő inspirációforrásként a korabeli The Elephant Table Album, Three Minute Symphony, Life At The Top válogatásokat és az Insane Music-sorozatot jelöli meg). Pár évtizeddel később pedig, épp ez az immár "elavultnak" számító technológia válik a digitális-virtuális kétezres években az emberi tényező eszközévé (és szimbólumává) az elektronikus zenében. Érdekeset csavar a Wierd II-szöveg a modernitáskultusz és a idealizált technológiai evolúció narratíváján, amikor a digitálist, mivel ugye az csak reprodukció lehet, a "múlt hangjának" tekinti, ezzel szemben pedig az analógot a jelenének, minthogy egyszeri, élő, "megismételhetlen". A jövő ugye az eleve egy illúzió.

A szöveg és a lemez másrészt annak is a dokumentuma, hogy míg a nyolcvanas évek elejének undergound wave mozgalmának központjai Európa periférikus területei és Anglia, úgy az ezredforduló után egy új globális mozgalom szellemi (és gyakorlati) központjává egy kis brooklyni szcéna és annak szerdai klubest-sorozata válik pár évre. Aztán és közben persze egy csomó minden más történik, divathullámok jönnek és mennek, ez a dolgok természete, tökmindegy.

És hogy miért írtam mindezt? Nem tudom, csak eszembe jutott.

Amikor Szurcsik Erika pár hónapja felvetette, hogy csináljunk egy közös zenei fanzint, amibe én írom a szövegeket, ő pedig "megrajzolja" és keretezi, egyrészt nagyon lelkes lettem, másrészt nem sokkal később arra gondoltam, hogy inkább nem egyedül írnám, hanem vele és másokkal együtt, olyanokkal, akik különböznek egymástól és többen közülük nem biztos, hogy közös médiaplatformra kerülnének egymással, de mégis - azon túl persze, hogy többnyire a barátaimról van szó - van bennük valami közös, amit most nem fogalmaznék meg (mert nem is tudom vagy akarom), de ami, mondjuk úgy, szembeállítja, vagy legalábbis kívül helyezi őket a jelenlegi magyar nyelvű zenei diskurzus fősodrán, tematikáin - miközben ellentmondásos módon többen aktív formálói a budapesti zenei életnek. De nem vetítenék bele túl sokat: tulajdonképpen csak szerettem volna olyan dolgokat írni és olvasni, amik engem foglalkoztatnak, engem inspiráló emberekkel (akik amúgy többen vannak annál, mint ahányan végül itt megjelentek) közöset létrehozni, kísérlezetni, és egy olyan régi formátumot és eszközt használni erre, amelynél *korszerűbbet* nem tudok elképzelni - amennyiben a *kor-szerű* rámutat a jelen ellentmondásaira, és arra, amire a technológiai evolúció nem ad választ.

A virtuális elidegenedés és a digitális tartalmi reprodukció, pedig, akárcsak a nemzetközi helyzet, csak fokozódott azóta.

Ez az Élő-halott első száma, és most, hogy megszületett ez a pár szöveg és létrejött a keret, úgy érzem, hogy megcsináljuk majd a második és harmadik számot is. Ha nem, akkor ez az egy lesz: a továbbiakban Szurcsik Erika rövid magyarázatot fűz a címlaphoz, aztán pedig egy képet láttok majd Németh Szilárdról, amit Szily Ferenc rajzolt. Ahhoz is lesz magyarázat, aztán további szövegek-képek következnek 2018 április-májusából.

A Wierd-eseményeknek amúgy 2013-ban vége lett (a kiadónak is), volt még szerencsém egy évvel korábban márciusban részt venni az egyiken. Bár sokra nem emlékszem belőle. Pieter Schoolwerth azóta visszatért a festészethez, nem foglalkozik zenével.

COVER STORY

Szurcsik Erika

Szóval éppen jöttem haza, a Vígszínház mellett kanyarodtam be a Pannónia utcába. Nyugis délután volt, meleg, szépen sütött a nap. A távolból, mint méhecskezümmögés, egy ismerős dallam úszott felém, egyre erősödve, visszaverődve a házak faláról. Tárárá-tá-tá tárárá-tá-tá tárárárááá-tá-tá-tááá. Megtorpantam. A Pannónia utca végtelenségéből délibábként tűnt fel egy kurvanagy, testes, csillogó fehér uralkodói BMW/Mercedes/Audi. Méltóságteljes lassúsággal pompás hangözön kíséretében közeledett a közlekedési lámpa felé. A pirosnál megállva bárki jól láthatta a benne ülő császárt (úriembert?). Izomtól duzzadó testét fehér trikóba burkolta, fényes kopasz fejét a sötétített tetőablak védte a nap uv sugaraitól. Leeresztett ablakain keresztül pedig áradó folyóként zúdult az utcára a mennyei muzsika. Egy pillanatra megállt az idő. Elárasztotta a Szent István körutat a Jurassic Park theme song.

A járda túloldalán szintén megbabonázva álldogáló lánnyal összenéztünk és nevettünk. Aztán hazamentem és megcsináltam az első Élő-Halott szám borítóját.

A Berosszulás zenekar pólóterve. Szily Ferenc énekes-gitáros rajzolta, miután az együttes tagjaihoz intézett kérdésére, hogy ki, illetve mi legyen a pólón, Szilágyi Márk dobos azt felelte, hogy Németh Szilárd. Végül nem ez került a pólóra, hanem egy kutya, mert utólag kiderült, hogy Szilágyi tréfált, és hogy szerinte senki nem hordana egy ennyire undorító pólót. Visszaemlékezésében az ártány szót is használta. (PK)

NUKLEÁRIS FÜGGŐK

Szily Ferenc

Aki hallott már japán hardcore-t, az valószínűleg maga is tisztában van vele, hogy az valami egészen más dolog. Mondjuk az Out of Step után lejátszva az Endless Blockade of the Pussyfooters-t, valahogy így. Vagy ahogyan a Discharge-ból organikusan következik a Disclose. Nem szeretnék ennek szocio-kulturális okairól beszélni, hogy mondjuk egy fegyelmezett társadalomban hogyan szabadul el a semmihez sem hasonlítható (valójában sok mindenhez hasonlítható) totális szónikus anarchia, mert egyrészt ezek ilyen blőd faszságok, másrészt nem is tudok semmit az egészről, mert egy hülye barom vagyok, aki most csak a basszusgitárokról akar beszélni.

Na azért nem csak úgy általában. A végletes hülye zene és az értelmetlen zaj elkötelezett rajongójaként azt gondolom, hogy ez a bizonyos hangzás (forma? jelleg?) a nemzetközi hardcore-történelem egyik legfontosabb jelensége, már ha lehet fontosságról beszélni ott, ahol csak értelmezhetetlen gitárokról és csattogó felső tamokról van szó. Alapvetően annyi történik, hogy japán punkok Disordert és Chaos UK-t játszanak, a dolog gyönyörűsége pedig szinte kizárólag a hogyanokban rejlik.

Állítólag a GAI-t már a Confuse tanította meg a riffekre nem, szúnyogzümmögéshez viszont annál inkább hasonlító gitárhangzás beállítására, de már a Gess ‘83-mas Suffer Damage demóján, egy évvel a Nuclear addicts, vagy az Extermination flexik előtt is érezhető ez a tendencia. Már hogy a basszusgitár, mint a ráció utolsó maradványa.

Akármennyire is mániákus sebességgel teker és csattog, még mindig az egyetlen hangszer, ami nagyjából a konvencionális funkcióját tölti be a zenében, míg a gitár csak fülsértő zajjá, a dob csontig csupaszított primitív csörömpöléssé, az ének pedig mérsékelten (ha egyáltalán) értelmes angol szövegek elmebeteg rikácsolásává változik. A téma általában a nukleáris háború, a zenében pedig egyszerre van benne a hidegháborús paranoid feszültség és maga a már megvalósult, felfoghatatlan mértékű rombolás. Atombombazene, minden értelemben.

A State Children flexije az, ahol ez a basszusgitár-helyzet már olyan bizarr mértéket ölt, hogy lehetetlen szó nélkül elmenni mellette. Az első Confuse kislemezen, vagy a Sieg Heil demón még érezhető az esetlegesség, hogy egyszerűen csak kell valami, ami összefogja a pengeéles gitárzajt az iparkodó hupákolással, ami a dob, hogy ne csak a meredő hajak miatt tűnjenek punkzenekarnak. A basszusgitár szerepe alapvetően ez a rock zenében, viszont ha a többi hangszer ennyire ledobja magáról a megszokott funkcióját, akkor ez a viszonylagos normalitás teljesen átértékelődik.

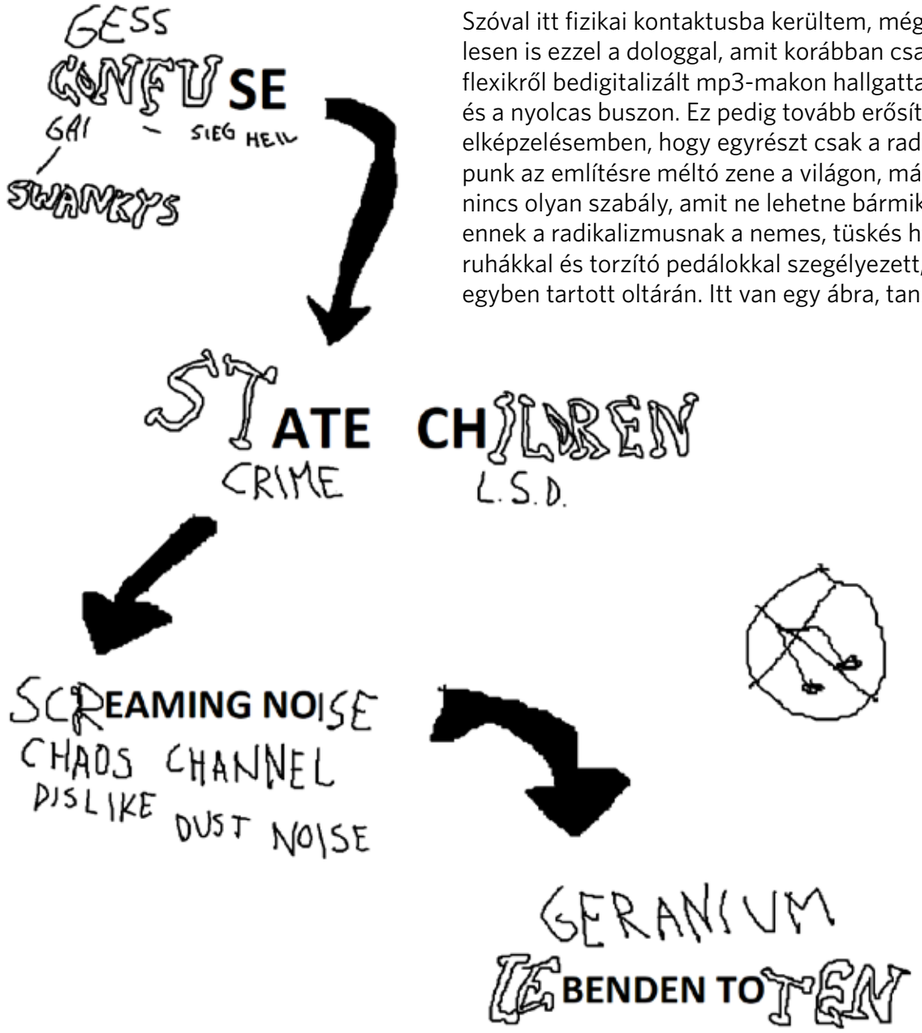
A State Children mindennél hangosabb, kristály tisztán pattogó basszusa egyszerűen nem létezik, hogy véletlenül lett ilyen. A gitár meg sem próbál dallamhangszerként funkcionálni, statikus zajjá torzított sercegés mindössze, ami stabilan végigkíséri ugyan a hat és fél perces kislemezt, de sok vizet nem zavar. A dob nagyjából ugyanazon a sebességen üti ugyanazt az egy ütemet, miközben valaki nukleáris pszichózisban hőbörög az éhen halásról, a káoszról és valamilyen Kontroll Mamáról (számcímileg egyébként erős a mezőny, de ez a kedvencem). A basszus ebben a helyzetben nem csak húzást, grúvot, testet ad, de értelmet is. Fogalmam sincs a harmincöt évvel ezelőtti japán zajpunk színtér belső viszonyairól, így a State Children közvetlen hatását sem tudom felmérni, de az biztos, hogy a Bomb Shelter For Money Making egy példányát egy finn fickó most éppen ezer euróért árulja a Discogson. Plusz posta.

Érdekes az is, ahogy a GAI-ból alakuló Swankys formálgatta ezt a tiszta basszus - nonszensz gitár alapformulát, miközben zajzenekarból ‘77-es punkbandává változtatták magukat, járulékosan létrehozva egy szub-zsánert is, a bakancsban, bebaszva balhézás ázsiai főcímzenéjét. Szerencsére nem halt ki ez a hangzás úgy, ahogy a hardcore dokumentumfilmek végén szokott minden az ötvenes éveikben járó ex-punkok saját zenekarainak feloszlása után, a Chaos Channel ‘95-ös kislemeze például már túllépi ugyan a hidegháborús szorongást, a helyére csak a totális destruktív káosz kerül, miközben szónikusan sosem kanyarodnak messzire a korai Confuse legszebb hagyományaitól.

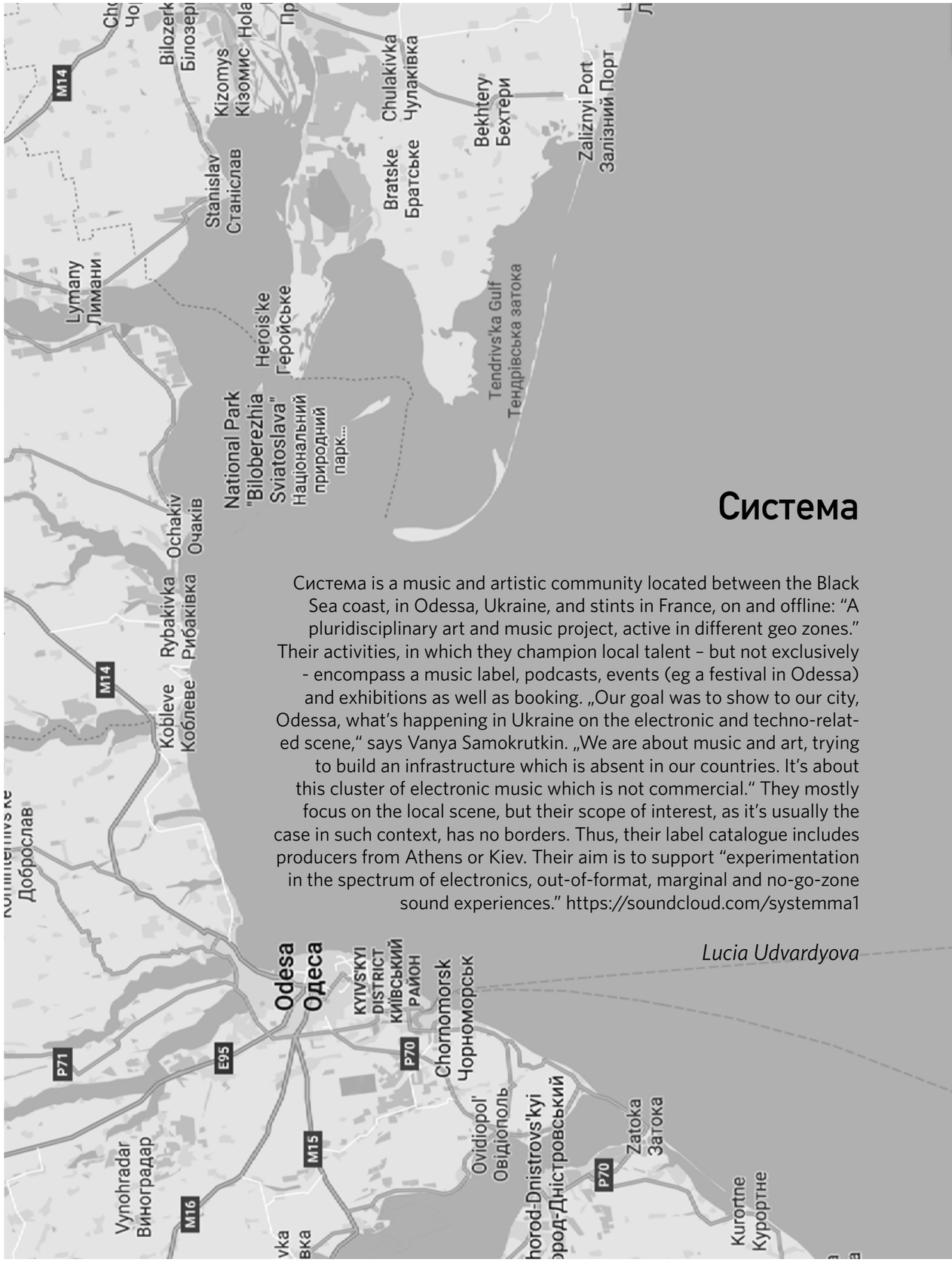
↓↓↓

Ezeknek a bandáknak nagyjából azóta vagyok a rajongója, hogy megismertem őket. Volt viszont egy pillanat, amikor átértékelődött bennem ennek a hangzásnak a jelentősége, mégpedig amikor a portlandi Lebenden Toten játszott az elviselhetetlenül fülledt bécsi Vensterben tavaly nyáron. Írtam már máshol is róla, a lényeg az, hogy ők az a jelenleg is aktív zenekar, akik a legkreatívabban nyúlnak a "japán noisecore első hullámának" is nevezett hangzásvilághoz, miközben az alapkoncepciót nagyjából meghagyják annak, ami. Ezelőtt nem hallottam ilyen funkciójú, ilyen erőteljes és saját kontextusából önmagát kiemelő basszusgitárt élőben, az pedig elsőre különösen viccesnek hatott, ahogy a koncert előtt iszonyatosan sokáig szenvedtek a basszuserősítő beállításával, mert volt egy nagyon halk búgás, ami sehogy sem akart megszűnni. Azért volt ez elsőre vicces, mert a legelső szám legelső hangjánál azt éreztem, hogy hátra kell lépnem egyet, annyira meglepően és abszurd módon volt hangos a gitárt helyettesítő zajzuhatag. Nem hogy azt a búgást, de a saját gondolataimat sem hallottam. Éreztem, ahogy rezegnek a belső szerveim.

Szóval itt fizikai kontaktusba kerültem, mégha csak áttételesen is ezzel a dologgal, amit korábban csak harmincéves flexikről bedigitalizált mp3-makon hallgattam a szobámban és a nyolcas buszon. Ez pedig tovább erősített abban az elképzelésemben, hogy egyrészt csak a radikális hardcore punk az említésre méltó zene a világon, másrészt pedig nincs olyan szabály, amit ne lehetne bármikor beáldozni ennek a radikalizmusnak a nemes, tüskés hajakkal, szakadt ruhákkal és torzító pedálokkal szegélyezett, biztosító tűkkel egyben tartott oltárán. Itt van egy ábra, tanulság nincs.



Система



Система is a music and artistic community located between the Black Sea coast, in Odessa, Ukraine, and stints in France, on and offline: "A pluridisciplinary art and music project, active in different geo zones." Their activities, in which they champion local talent – but not exclusively - encompass a music label, podcasts, events (eg a festival in Odessa) and exhibitions as well as booking. „Our goal was to show to our city, Odessa, what's happening in Ukraine on the electronic and techno-related scene," says Vanya Samokrutkin. „We are about music and art, trying to build an infrastructure which is absent in our countries. It's about this cluster of electronic music which is not commercial." They mostly focus on the local scene, but their scope of interest, as it's usually the case in such context, has no borders. Thus, their label catalogue includes producers from Athens or Kiev. Their aim is to support "experimentation in the spectrum of electronics, out-of-format, marginal and no-go-zone sound experiences." https://soundcloud.com/systemma1

Lucia Udvardyova

PUSMOGTÁK, HOGY A HÖLGY EGYKOR HÍRES ÉNEKESNŐ VOLT

Kürti Kristóf

Kevesen ismerik Balikó Anikó nevét, pedig az egyik legszebb magyar popdalt énekli. Amit szintén kevesen ismernek. Harangzúgás a címe, és ez a szövege:

Harangzúgás kísér az életemben,
Harang zúgott, mikor megszülettem,
Ünnepi ritmus volt, hogy átöleltél,
Vészharang üzent, hogy elfeledtél.

Városi tornyok most oly némán álltok,
Boldogságra, virágcsokorra várok,
Öleljen újra engem úgy, mint régen,
Virágillat, harangözön kísérjen.

(szar refrén)

Harang zúgott, amikor megszülettem,
Csend van most, hogy messzire mentél tőlem,
Mégis, ha egyszer rám nevet, mint rég, az arcod,
Zengjetek újból, elnémult harangok.

Zenével együtt hallgatva egészen megható tud lenni, érzelmi állapotban különösképp. Az ének is olyan őszintén szép, valahogy más, mint amit a magyar popdalokból megszokhattuk. Érdekelt, hogy kicsoda Balikó Anikó, és hogy lehet, hogy csak ezt a kislemez B-oldalt ismerem tőle. Egy indexfórumos hozzászólás volt az egyetlen nyom, amin elindulhattam. Felhívtam az illetőt, elmondta, amire emlékszik. Később kiderült, hogy egy kedves barátom apukája hirtelen ötlettől vezérelve feleségül vette Anikót, a házasság minössze 3,5 napig tartott, de tőle is megtudhattam néhány dolgot.

Anikó Visegrádon élt családjával, aránylag jómódban. Testvérével, Ilonával 1965-ben tinédzserekként szerepeltek a "Ki Mit Tud?" tévés vetélkedőben, és talán a közönségdíjat vitték el a Gyorsvonat című dalukkal. Volt egy Koktél című számuk is, az egyik legtökösebb akkori beatzenekar, az Atlantis kísérte őket, ez csak tévéfelvételen maradt fenn. Mindkét számot érdemes meghallgatni, kedves nóták. Anikó neve ekkor még Marianne volt, később változtatta meg a gördülékenyebb popzenei karrier reményében. Egy családi tragédia folytán a visegrádi ház odalett, az egzisztenciájuk megrogyott és ő Pestre került. Egy Szent István körúti lokálban énekelt nemzetközi slágereket, az Alvinci úton lakott albérletben, ekkor már alkoholproblémái voltak. Rosszabbra fordultak a dolgok, egy férfival egy önkormányzati virágos bódét béreltek ki a Vérhalom utcában, de szabályszerű működtetés helyett inkább laktak benne, verekedtek, ittak. A házban lakók (köztük az indexfórumozó fickó is) nem szerették őket életvitelük miatt, noha pusmogták, hogy a hölgy egykor híres énekesnő volt. A férfi nem bánt jól Anikóval, szomorú csöves létbe süllyedtek. Igyekeztek fenntartani a virágboltos mimikrit, hangosan telefonáltak a bódéból, mintha virágrendelést adnának le, még akkor is, mikor teljesen nyilvánvaló volt, hogy itt már nem működik virágbolt. Balikó Anikót egy nap vérbe fagyva, félmeztelenül találták meg a bódéban, egy hete halott volt, testén böglyök tanyáztak. Azt mondják, nagyon beverhette a fejét. Vagy ki tudja, de ennyiben maradtak. Nyomorult történet. Közben pedig itt van ez a dal, ami a szar refrénjével együtt is olyan csodálatos, tiszta és különleges, mint valami drágakő.

A szövegét Vass Vali írta, aki az Ain't No Sunshine valószerűtlenül csodálatos magyar feldolgozásáét is (Bontovics Kati - Holnap megállnak az órák), sőt a magyar easy listening egyik ritka telitalálatának, Kósa Zsuzsa Csavargásának remek szövegét is. A zenéjét pedig az az Idrányi Iván szerezte, aki Szirmai Márta exotica világcsúcsteljesítményét, a Bagirát is. Ha valaki tud még valamit Balikó Anikóról, azon túl, hogy az IMDb szerint szerepelt a Szomszédok 1279. részben, vagy a dal keletkezésének körülményeiről vannak információi, legyen szíves, és írjon az Élő-halott magazin emailcímére.

Sidó Zoltán

Ha valaki csak egy kicsit is komolyan vette az angolszász popkulturális sajtót az elmúlt néhány évben, annak úgy tűnhetett, hogy a panelek előtt melegítőben pózoló szláv tinédzsereknél nem volt menőbb dolog a világon mostanában. Gosa Rubcsinszkij a posztszovjet lakótelepek öltözködési kultúráját másoló cuccaival letarolta a divatvilágot, a Vice és a Dazed magazinokban pedig túlzás nélkül havonta jelent meg lelkes tudósítás egy-egy kijevi, minszki vagy éppen taskenti rave-ről. Eközben a harminc évvel ezelőtti melegítős-suhogós szereléseket idéző új kollekcióival az Adidas, a Fila és a többi hasonló márka is kiveszi a részét a divathullámból.

Magyarországról nézve persze teljesen érthetetlen, sőt már-már komikus ez az egész: mégis miért lett hirtelen a kilencvenes évek szedett-vedett esztétikája a kúlság netovábbja? Miért őrül meg a teljes nyugati divatsajtó egy 1993-as lengyel piac kínálatát idéző cuccoktól? És tényleg annyira más egy technobuli Kijev külvárosában mint bárhol máshol a világon?

FEHÉR NÉGEREK

Mielőtt megválaszolnánk a fentieket, érdemes tisztázni néhány alapvetést. Először például azt, hogy a popkultúrában általában az lesz divatos, ami úgymond autentikus. Hogy ez egészen pontosan mit jelent, az persze időről időre és divathullámról divathullámra változik, de van a dolognak néhány állandó jellemzője. Autentikus például az, ami őszinte és valódi. De autentikusnak számít az is, ami ösztönös, féktelen, sőt akár veszélyes. A bőrkabátban, torzított gitárokkal játszott korai rockzene, vagy az elhagyott gyárépületekben végigtáncolt és végigkábítószerezett technobulik mind ilyenek voltak a maguk idején. A megjelenésük, a hangzásuk és a rítusaik látványosan szembementek az akkori normákkal, felrúgták az unalmas és kiszámítható hétköznapok szabályait és emiatt elképesztően vonzóak és menők voltak.

A legtöbb autentikusnak gondolt szubkultúrának azonban van egy másik közös jellemzője, ami az előzőből következik: ez pedig a tény, hogy bár az esetek túlnyomó többségében fehér művészek teszik igazán ismertté és sikeressé őket, a popkultúra divathullámai sokszor mégis más kultúrákból táplálkoznak. Mindenki tudja, hogy a rockzene a fekete rhythm'n'blues műfajból nőtt ki és hogy Elvis és Mick Jagger minden egyes mozdulatukat fekete nőktől lesték el. A diszkó, a techno és a house mind fekete és latino közösségekben bukkantak fel először - a sort pedig hosszan lehetne folytatni. Hogy ez miért van így, arra nagyon egyszerű a válasz: a feketékre (és latinókra, melegekre, cigányokra stb.) sokszor tekintünk úgy, mint tőlünk alapvetően különböző Másikra. Általában az a leegyszerűsítő kép él róluk a fejünkben, hogy őket az eszük helyett elsősorban a szívük és az érzelmeik vezérlik; azt gondoljuk, hogy szenvedélyesebbek nálunk és emiatt kevésbé tudnak uralkodni a szexualitásukon és az ösztöneiken; mindezek miatt egzotikusnak, izgalmasnak és veszélyesnek tűnnek. Ebből a logikából pedig az következik, hogy ha autentikus élményekre vágyunk, akkor csak meg kell merítkeznünk tőlünk idegen népek és társadalmi csoportok kultúrájában. Ennek a logikának az egyik leghíresebb példája Norman Mailer 1957-ben írt A fehér néger című esszéje, amiben amellett érvel, hogy azoknak, akik ki akarnak szabadulni az ötvenes évek Amerikájának fullasztó mindennapjaiból, kvázi négerré kell válniuk, azaz el kell sajátítaniuk a feketék marginalizált, szexuálisan túlfűtött és erőszakos kultúráját. Ha nem is ennyire explicit formában, de lényegében ugyanennek a jelenségnek lehetünk tanúi, amikor mondjuk Diplo reggaetont játszik, vagy Justin Bieber dancehall ritmusokra énekel.

És hogy hogy kapcsolódik mindez napjaink posztszovjet-fétiséhez? Hát úgy, hogy a Nyugat szemében most éppen az egykori keleti blokk is valami távoli, egzotikus és veszélyes helynek látszik, ahol emiatt kulturálisan izgalmas és autentikus dolgok születnek. Kelet-Európát a földrajzi és viszonylagos kulturális közelség miatt persze soha nem tekintették annyira egzotikusnak mint más kultúrákat - inkább afféle szürkezónában vagyunk és a másságunk bizonyos tényezőktől függően hol felerősödik, hol gyengül. Ennek a hozzáállásnak megvannak a maga történelmi gyökerei: a 20. század elejének Amerikájában például a csóró kelet-európai bevándorlóknak keményen meg kellett dolgozniuk azért, hogy fehérnek tekintsék őket, mert eleinte valahol a teljesen megvetett feketék és az úgymond "rendes, fehér amerikaiak" között helyezkedtek el a társadalmi ranglétrán. De a hidegháború alatt is meghatározó volt az a nézet, miszerint Európa vasfüggöny mögötti részén élők valamelyest hasonlítanak, ám a legtöbb tekintetben alapvetően mégis eltérnek nyugati társaiktól - ez természetesen a kultúrában is lecsapódott annak idején, erről Agata Pyzik írt érdekes könyvet pár éve (ennek a szövegnek a címe, a "csóró, de szexi" valójában az ő könyvének a címe, amit ő is idéz valahonnan, eredetileg a 80-as évekbeli Berlinre használták).

Hogy ez a Nyugat-Kelet törésvonal miért erősödött föl most újra, és hogy a Kelet miért tűnik megint valami távoli, vad helynek, az elsősorban az utóbbi évek nemzetközi politikai történéseiből érthető meg. A nyugati közvélemény előtt Kelet-Európa mostanában szinte kizárólag úgy jelenik meg, mint sötét, tekintélyelvű, fura hely, ahol virágzik az illiberalizmus, erőszakosan támadják a politikai progresszió vívmányait és ahol újabban a háborús fenyegetettség is felütötte a fejét. Ez a távolról veszélyesnek, alapvetően irracionálisnak és ezért ép ésszel már-már kiismerhetetlennek tűnő közeg pedig a fent elemzett divatlogikának köszönhetően az "autentikus" kultúra melegágya. Ha megnézünk néhány kelet-európai rave-ről szóló beszámolót, tisztán látszik mindez: az egyik első dolog, ami feltűnik, az az, hogy szinte az összes cikk a 2014-es véres kijevi forradalomtól és az azt követő ukrajnai háborútól számítja az "izgalmas" posztszovjet szubkultúrák kialakulását. Ebben a mitikus kontextusban az olyan hétköznapi dolgok, mint egy kilencvenes évekből itt maradt melegítő, vagy egy régi szocialista gyárépületben zajló átlagos buli különös, veszéllyel dacoló, hallatlanul izgalmas kulturális jelenségnek tűnik. "Ezeken a helyeken, ahol a klubokat, bárokat és mozikat rendszeresen ellenőrzi a rendőrség, a bulizásnak különösen nagy tétje van" - írja az Electronic Beats a "titkos üzbég buliszcénáról" szóló beszámolóban. Egy kijevi rave-eket dokumentáló fotósorozatról szóló cikkben a Dazed újságírója úgy fogalmaz, hogy "itt többről van szó, mint szimpla bulizásról. A válság során rengeteg ember elvesztette a munkáját és a megtakarításait. A rave-ek azok a helyek, ahova el lehet menekülni egy kis időre a problémák elől és ahol a fiatalok jól érezhetik magukat". Egy másik cikk egyenesen olyan idézetet közöl egy orosz kamasztól, miszerint "a technobulikon bemutatunk a társadalomnak, ez a lázadás egy formája, mint amilyen régen a punk volt."

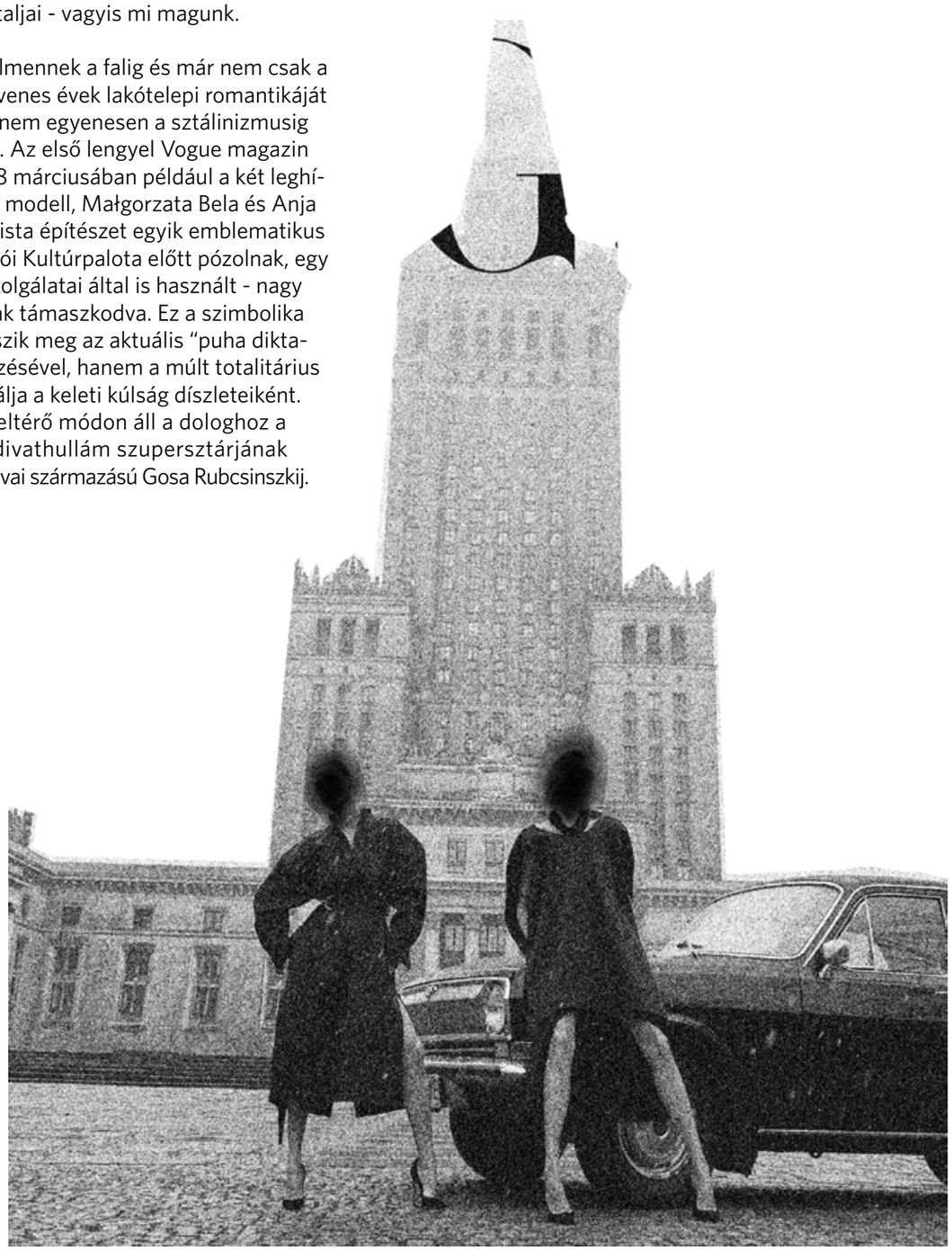
Nagyrészt tehát azért irányul mostanában ekkora figyelem a posztszovjet ifjúsági kultúrára - annak is egy végletekig eltúlzott és leegyszerűsített változatára -, mert a Nyugat viszonylag steril és kiszámítható szubkultúráival és klubjaival szemben a mitizált, barbár Kelet kontextusában még egy szimpla technobuli is autentikus élménynek, sőt lázadásnak tűnik. Ez a fals hozzáállás azonban egyáltalán nem kivétel - sőt a divatipar normális működése ez, csak most éppen azért tűnik átlátszónak és nevetségesnek, mert történetesen egy hozzánk közel álló, nagyon is ismerős kultúra áll a figyelem középpontjában.

↓↓↓

ÖNGYARMATOSÍTÁS ADIDAS-MELEGÍTŐBEN

Kinevetni az autenticitásra éhes nyugati divatipar ostobaságát, amiért valami eszelősen kúl dologként állít be néhány Fila-melegítős kelet-európai tinit szórakoztató dolog ugyan, de ennek a jelenségnek van egy érdekesebb aspektusa is. Mégpedig az, hogy hogy viszonyulnak mindehhez az egészhez az érintettek, azaz a keleti régió fiataljai - vagyis mi magunk.

Vannak, akik elmennek a falig és már nem csak a zavaros kilencvenes évek lakótelepi romantikáját idézik meg, hanem egyenesen a sztálinizmusig nyúlnak vissza. Az első lengyel Vogue magazin címlapján 2018 márciusában például a két leghíresebb lengyel modell, Małgorzata Bela és Anja Rubik a sztálinista építészet egyik emblematikus darabja, a varsói Kultúrpalota előtt pózolnak, egy - a kor titkosszolgálatai által is használt - nagy fekete Volgának támaszkodva. Ez a szimbolika már nem elégszik meg az aktuális "puha diktatúrák" megidézésével, hanem a múlt totalitárius elemeit használja a keleti kúlság díszleteiként. Ettől némileg eltérő módon áll a dologhoz a posztszovjet divathullám szupersztárjának számító, moszkvai származású Gosa Rubcsinszkij.



Az ő kollekcióiban is megjelent már a sarló és kalapács (ahogy a grúz Demna Gvaszalia által alapított Vetements is használta már a leghíresebb bolsevik szimbólumot néhány éve), de Gosa leginkább ironikus túlzásokkal operál. Nyilvánvalónak tűnik, hogy ő tisztában van azzal, hogy a nyugati divatszakma ki van éhezve a szokatlannak és nem konvencionálisnak tűnő kulturális formákra és nagyon tudatosan adagolja ezeket az erre fogékony közönségnek. Ahogy arra Anasztaszija Fedorova egy cikkében jogosan hívta fel a figyelmet, ez nem sokban különbözik azoktól a szuvenírboltoktól, amik a Váci utcában próbáltak KGB-s és sarló-kalapácsos pólókat, valamint vörös csillagos usankákat rásózni a hülye nyugati turistákra. Rubcsinszkij és társai - mint a már említett Demna Gvaszalia, vagy az ukrán Julia Jemifcsuk - éppilyen számító tudatossággal játszanak rá a Kelet-Európával kapcsolatos nyugati előítéletekre.

Végül pedig ott van a nyugati médián és kultúrán szocializálódott, az angolszász sajtóra fő igazodási pontként tekintő nagyvárosi fiatalság Szentpétervártól Budapestig, akik erre a divathullámra is ugyanolyan lelkesen vetették rá magukat, mint bármelyik másik trendre az elmúlt tíz évben a house reneszánsztól az atlantai hiphophig. Ez a vonal természetesen Magyarországon is felütötte már a fejét: láthattunk magyar modelleket is pózolni tipikus posztszocialista városi terekben, született több izgatott cikk is a kijevi divat- és bulikultúráról, és Budapest belvárosában is egyre több fiatal flangál háromcsíkos Adidas melegítőben és turkált Sergio Tacchini felsőben. De a jelenség egyik csúcspontja talán a Toldi Rave Rotation volt, egy rövid videó, ami valószínűleg jópofának gondolt módon promózott egy bulit, amin nem mellesleg Spy the Ghost lépett fel. A videóban természetesen a rendszerváltás utáni kelet-európai bulikultúra minden kiegészítője felbukkan, csak éppen végletesen ironikus csomagolásban.

Végső soron mindegy azonban, hogy valaki számító módon, a nyugati divatipar elvárásait ügyesen kiszolgálva alakítja a Kelet-Európáról alkotott képet, mint Gosa Rubcsinszkij, vagy őszintén és naivan ugrik rá erre a divathullámra, mint a budapesti szcéna egy része, egy közös pont mindenképpen van köztük: mindkettő nyugati szűrőkön keresztül tekint a saját kultúrájára. Kicsit leegyszerűsítve: ami Nyugaton menő, az itthon is menő - és minden más ciki. Ez persze nem kelet-európai sajátosság. Jace Clayton írja nagyszerű Uproot című könyvében, hogy a brazil nagyvárosi fiatalok sokáig értékelhetetlen, visszataszító prolizenének tartották a baile funkot, egészen addig, amíg a kétezres évek elején kúl brooklyni kiadók elkezdtek baile funk válogatásokat megjelentetni. Ettől kezdve ők is komolyan vették a stílust, hiszen az általuk mérvadónak tekintett nyugati véleményformálók menővé tették azt. A kilencvenes évek divatkultúrájával ugyanez a helyzet: eddig az ízléstelenség netovábbjának számított, ha valaki olcsó Kappa galléros pólóban és Nike gumipapucsban ment utcára, sőt neadjisten buliba, a nyugati divatsajtónak hála azonban mára a budapesti és szentpétervári menő fiataloknak is "megengedett" fölfedezni és élvezni ezeket a kulturális gyökereket.

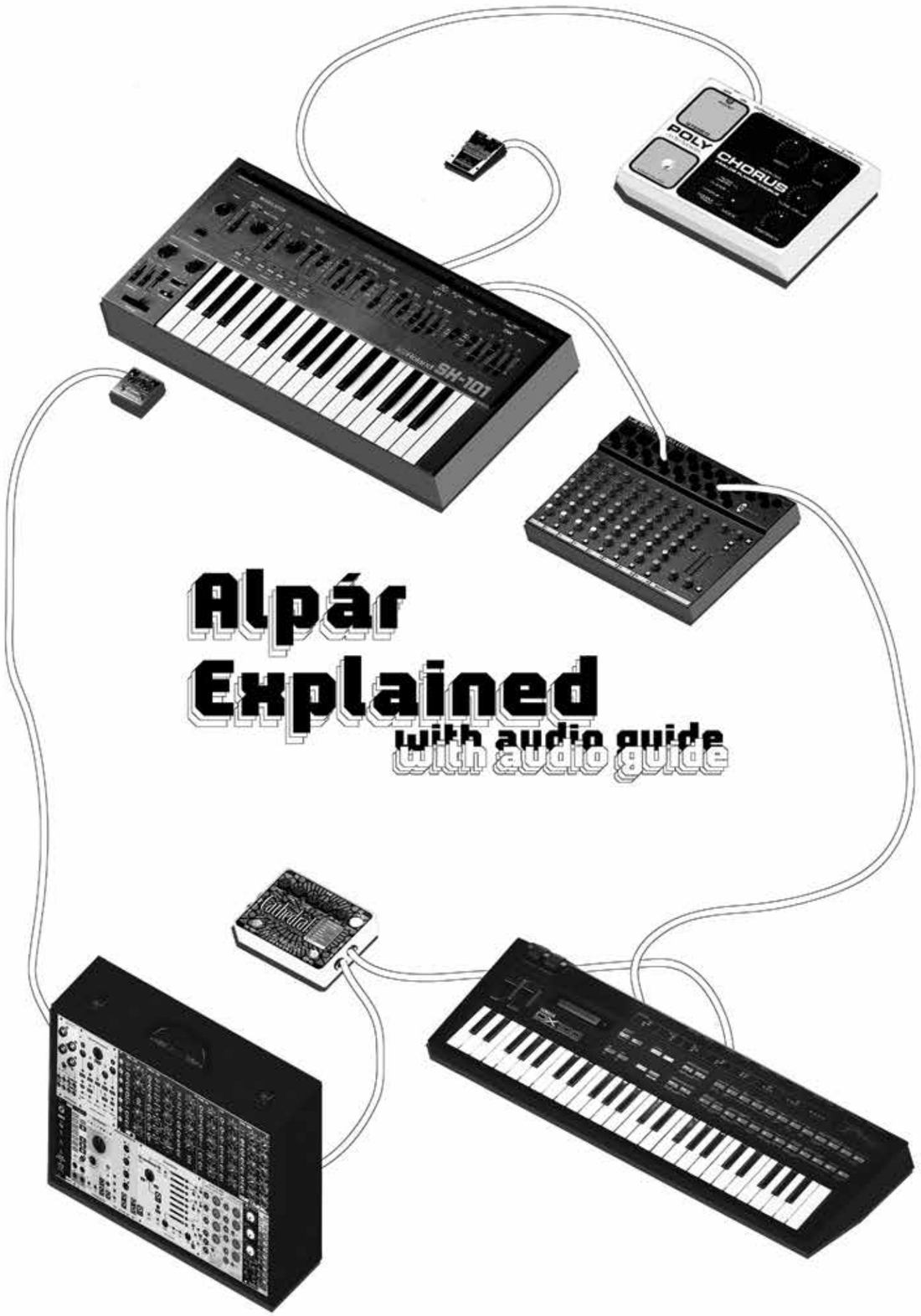
Na de mégis mi ezzel a baj? Hát leginkább az, hogy a nyugati szűrőkön nem megy át a lényeg, azaz ezeknek a kulturális formáknak a kontextusa. A nyugati közvélemény szemében ugyanis mindez nem több, mint szimpla esztétika: teljesen mindegy, hogy az adott jelenség pontosan mit is jelent a helyieknek, most éppen ez néz ki jól, úgyhogy erre pörögnek, amíg nem jön valami más. Az nem fontos, hogy helyi szinten egy csomó bonyolult sztori és jelentés kapcsolódik hozzájuk.

A menő belvárosi arcoknak például a Nike márkájú frottírzokni és a FILA-felső tényleg idejétmúlt, nosztalgikus dolgok, a társadalom nagy részének viszont kőkemény valóság. A trendérzékeny fiataloknak ezek a dolgok a mámoros kilencvenes éveket juttatják eszükbe. Gosa Rubcsinszkij például így fogalmazta ezt meg: "emlékszem a ruhapiacokra a '90-es évek elejéről. A standokat elöntötték a nyugati cuccok: Benetton, Mango, Chanel-szemüvegek, Fila-pulcsik, nagy logók mindenütt. Szintén emlékszem a Transformers-játékokra, a Tini nindzsa teknősökre és VHS-kazettákra vett hollywoodi filmekre." De idézhetnénk az egyik magyar nyelven megjelent kijevi beszámolót is: "a kilencvenes évek volt az utolsó, amikor mi és ők, és a többi, Szovjetunióból frissen kiszabadult ország szabadnak érezhette magát. Elindult a szabad piac, behozták a tetriszt, a Nutellát, az a kazi pörögthetett a walkmanben, ami csak jólesett." A társadalom azon részének azonban, amelyik nem a trendérzékenység miatt, hanem mondjuk megszokásból öltözik úgy mint egy Gosa Rubcsinszkij-modell, a kilencvenes évek nem feltétlenül a szabadságot, hanem inkább a nyomasztó káoszt és kiszolgáltatottságot

↓↓↓

jelentették. Hogy mást ne mondjunk, a rendszerváltás után a gazdaság szétesése miatt 7 évvel esett a várható élettartam az orosz férfiak körében és hát a magyar társadalom jelentős részének is nagyobb problémái voltak annál, mint hogy hogy vannak felöltözve.

Nyilvánvalónak tűnik, hogy a brazil menő arcok baile funkhoz fűződő viszonyához hasonlóan a kelet-európai nagyvárosi fiatalok is azért nem mertek eddig a suhogók és melegítők által fémjelzett öltözködéshez nyúlni, mert az úgymond a prolikultúra része volt és hát ugye prolinak lenni meg ciki. Ezzel szemben ami valójában ciki, az a körülöttünk élő lecsúszott társadalmi rétegek zenéjének és öltözködésének hosszabb-rövidebb ideig tartó körberajongása az aktuális nyugati divatoknak megfelelően, anélkül, hogy ezeknek a társadalmi rétegeknek a sorsát akár csak egy percre is figyelembe vennénk. Amíg ez nem változik és a saját kultúránkat és társadalmunkat csak és kizárólag nyugati kulturális kódok mentén leszünk képesek leírni, megérteni és értékelni, addig a kelet-európai - és ezen belül is a magyar - nyugatos ifjúságnak továbbra sem lesz semmi fogalma arról, hogy mi és miért történik körülötte.



HIÁBA JÓ EGY DALLAM, HA UTÁNA HAZAMÉSZ, ÉS MINDEN MEGY TOVÁBB

Makádi Maya

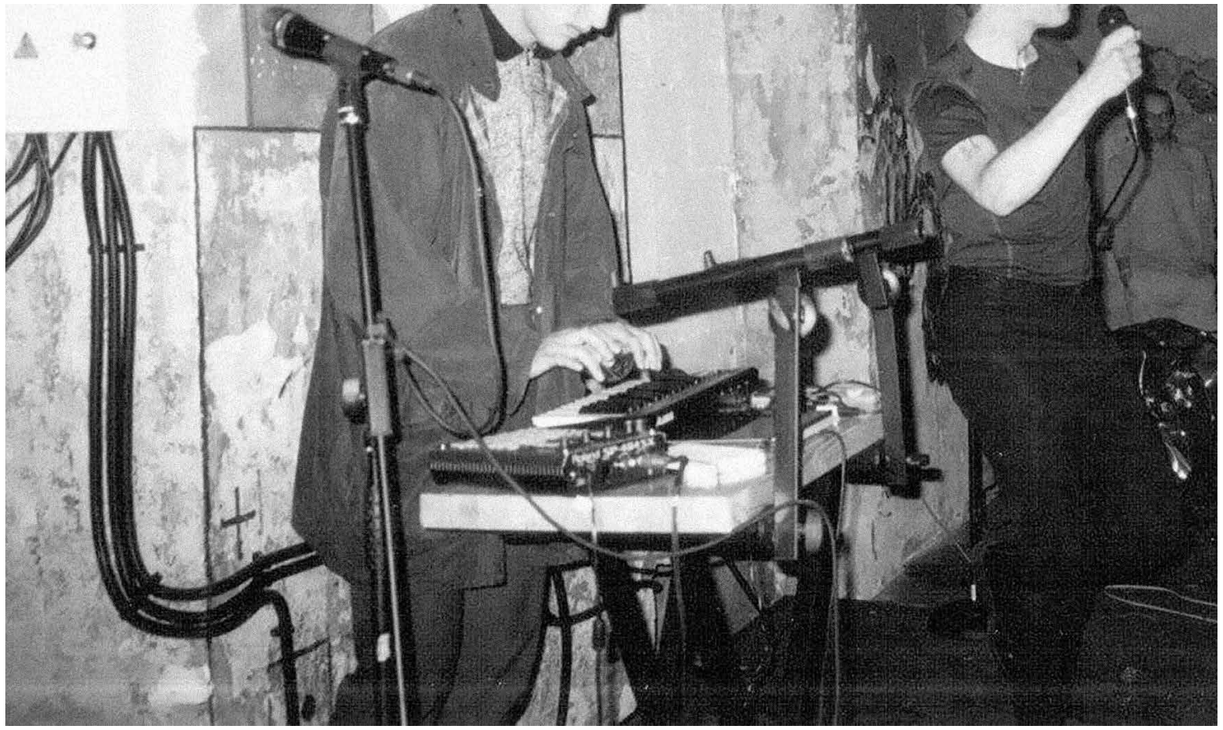
A First Hate sokrétű, aktívan jelen van a helyi underground zenei kultúra magjában. Közel áll a Lust for Youth-hoz, a Croatian Amorhoz, Soho Rezanejadhoz, tehát a Koppenhága-központú industrial/noise/ambient/synth-pop zenei platformhoz. Együtt indultak el a pályán és gyakorlatilag kéz a kézben alkotnak, olyan zenei közösségeket és eseményeket táplálva, mint a Knife Magazine (amelynek a FH énekese, Anton Falck az egyik alapítótagja) és a már két etapot megélt Knife Fest vagy a Posh Isolation. A Knife Magazine 2014-ben zenei fanzine-ként indult, azóta pedig a helyi fiatal zenészeket támogató koncertszervező csapatként működik. A Posh Isolationt közel kilenc éve alapította Christian Stadsgaard (Damien Dubrovnik) és Loke Rahbek (Damien Dubrovnik, Croatian Amor, Vår, Body Sculptures), azóta elektronikus zenei kiadóként és kollektívaként működnek. Nagyon erős energiákat sugároz a zenei kollektíva minden egyes tagja, a First Hate pedig váratlanul sokféle érzelmet tud ébreszteni a hallgatóban; olyan, mintha egy pont után a saját lelkünk hangját sugározná vissza, egyszerre szabadít fel és kötelez le örökre.

A First Hate tehát ebből a koppenhágai underground elektronikus zenei szcénából nőtte ki magát: Anton Falck Gansted és Joakim Nørgaard egyszerre képviselik mind "a nyugati friss és újító elektronikus zenét", mind az mai érzelmes popzenét és a nyolcvanas éveket idéző szintipopot. Egy olyan zenei fúziót alkottak meg, amely kitűnik a saját szubkultúrájukból és nem csak formailag, de tartalmilag/szövegileg is. A velük nagyjából egyszerre induló zenekaroktól leginkább a behatárolhatóság kérdésében különböznek. A Communions például egyértelműen a posztpunkból táplálkozik, a Gents a szintipop/new wave vonalán mozog, a Lust for Youth pedig szintén a cold wave és a modern elektronika fúziójából áll össze, míg a Croatian Amor vagy Puce Mary a noise és az ambient elemeiből építkezik. Nehéz ma újat alkotni, vagy már meglévő zenei elemeket lehet újrarendezni, átdolgozni vagy meg lehet próbálkozni valami teljesen újjal.

A First Hate egy köztes utat taposott ki magának, együtt többek között Soho Rezanejaddal és a Grand Prix-vel. A FH sokféle érzelemmel telített dalai elsősorban a gondtalan tiniévekből már kilépett, önmagukat elizoláló fiatalságot szólítják meg. Az énekes, Anton búgó hangja a hallgatóság lelkének mélyére hatol, és mélyen beágyazódik oda. Az egyszerű, néhol hideg szintiszólamokat meleg hívószavak kísérik, de a számaik heterogén terepen mozognak, van köztük táncra perdülős, folyóparton sírós és hajnalban, egyedül hazabiciklizős is. A First Hate a dán zenei újszenzibilitásban inkább gondolati, mint technikai síkon mutat újat, sémák helyett különféle paneleket kombinálnak, minden számuk kicsit más, ezért nehéz őket belehelyezni egy konkrét zenei kategóriába, nem nevezhető tisztán szintipopnak, sem kísérletinek, hiszen egyszerre építi magába és áll kívül mindezen meghatározásokon. Minden, amit eddig csináltak, affekciókon alapul. Nem játszanak semmilyen hangszeren, az első számaikat például GarageBand-del rakták össze.

A 2014-ben kiadott, első EP-jükről a Girls in The Club című szám futott a legnagyobbat. Itt az egyszerű, de táncolható beatek mellé egy visszafogott, mégis szenvedélyesen búgó vokál társult. Azóta előrukkoltak pár, a trash- és a popkultúra nászából született, félig ironikus videóval. A Warsawához készült klipben például a saját arcképük köszön vissza kulcstartókon, naptárokon és más dísztárgyakon. A First Hate kívülről mégis olyan, mintha popikonná akarna válni, eközben mégis minden egyes mozdulata tökéletesen reflektált. Önironikusnak is tűnhetnek, én mégis azt hiszem, hogy a tudatosság őszinte tenni akarásból, az újításra való hajlamból táplálkozik.

2017-ben jelent meg az első nagylemezük A Prayer For The Unemployed címmel, amely a korábbiaknál sokkal érzelmesebb dalokat vonultat fel. Szerelemről, magányról, reményekről szólnak, melankólia helyett sebezhetőségről árulkodnak, ami miatt valahogy közelebb érzi hozzájuk magát az ember. Az előadói szubjektumot még megragadóbbá teszi az énekes, Anton utánozhatatlan mozgáskultúrája, a különböző (sport)egyenruhákat idéző fellépő szettek és a koncertközönség felé áradó szeretet és intimitás. Mindez iszonyatosan bensőséges és egyben inspiráló élményt tud nyújtani. A számok közben/között elhangzó mondatok hívószavakként működnek, a legbensőbb énedet szólítják fel egyfajta felszabadulásra, kitörésre. Nehéz ezt elérni. Hiába van rád hatással egy zene, hiába ragad meg benned egy hangzás vagy egy dallam, ha aztán hazamész és minden megy tovább. Túlzás lenne a zene megváltó erejét itt felemlegetni, mégis ez az elemi érzés kötődik bennem ehhez a zenéhez. Más az, amikor valami technikailag nyűgöz le, és más, sokkal maradandóbb, amikor érzelmileg. A „life is not always about keeping your promises, life is about following your heart" mondat klisének tűnik, de van benne egy markánsan kiérezhető mögöttes filozófia. A semmitmondó szavak a First Hate előadásában valamiért nem tűnnek üresnek, a tartalomnak hatása van. Hogy mi ennek a fajta hatásmechanizmusnak a kulcsa, azt nehéz megfejteni, talán az alkotó-befogadó közti távolság miniatűr voltában rejlik, talán mindez csak bennem létezik, bár kanti alapokon hiszek abban, hogy ez nem így van. Nem a zenekar legitimálására vállalkozom, hiszen ez szükségtelen/felesleges, inkább a megértésük a cél. Bármilyen művészeti alkotásról van szó, ha fennáll az értelmezés igénye, az mindig jelent valamit és majdnem mindig valami jelentős alkotói formát feltételez. A műalkotás lényege, hogy hatására a befogadó önmagában kezdjen el kutakodni. Így tud kölcsönhatásban maradni alkotó és befogadó még a zene esetében is, ahol nem gondolnánk szükségszerűnek, hogy egy ilyen viszony létrejöjjön.



KÉPESLAPOK A MESTERSÉGES ÁLMOKBÓL: VIDEÓJÁTÉK-SAMPLING

Janky Máté

A videójátékok történeti hátterét tekintve egy kb. 30 éves spektrumról beszélhetünk.

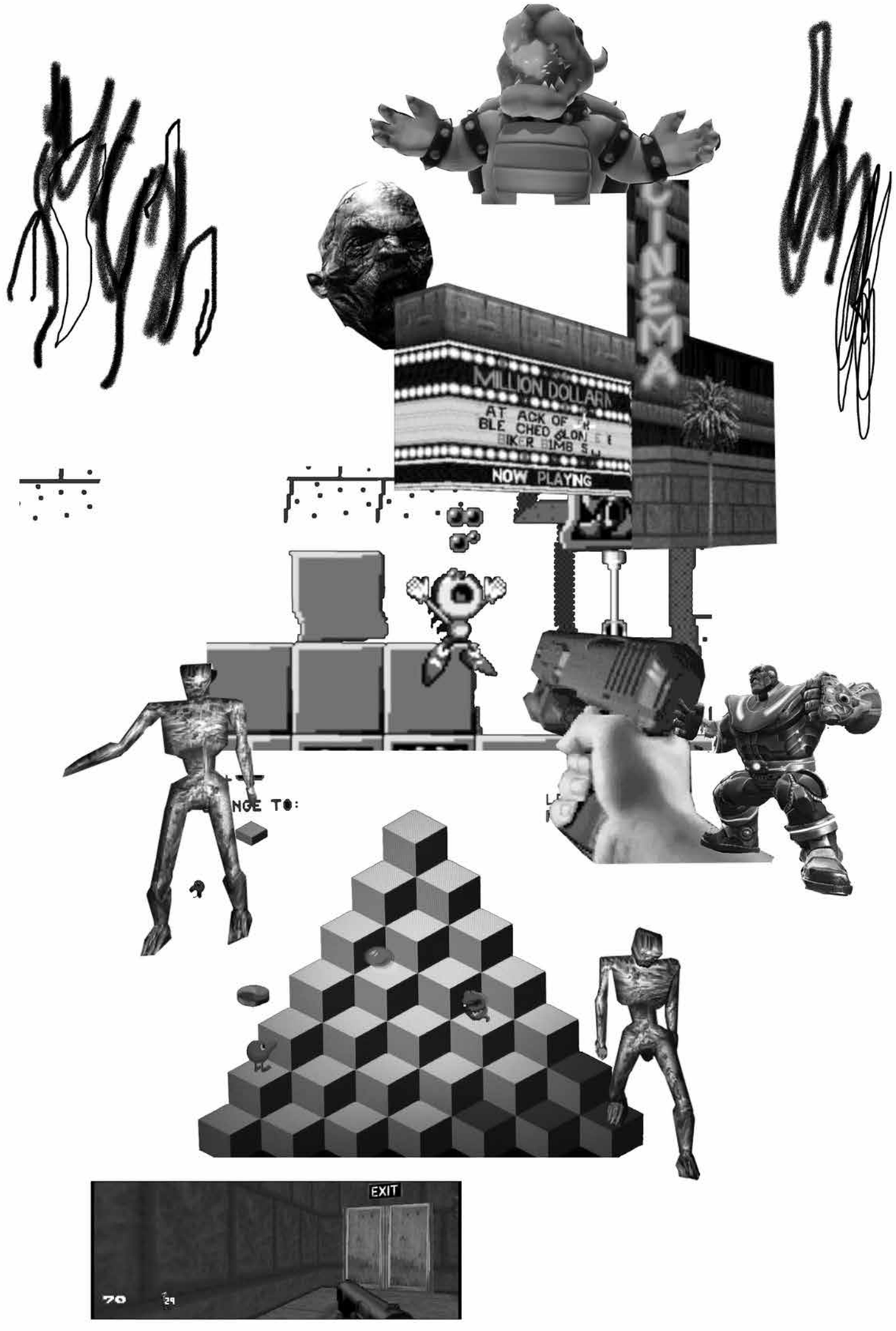
A játékok az idő során a technika fejlődésének köszönhetően olyan multimédiás termékekké váltak, melyekben egyszerre van jelen a vizualitás, a hang és az interakció. A három médium ugyanolyan fontos a jó játékélményhez. Jelenlétük az ezredfordulóhoz közeledve teljesen természetessé vált, emiatt az Y/Z generáció gyermekkora és élete szorosan összefügghet a különböző videójátékok és az IT világával, sok fontos gyermekkori élmény szereplője lehet egy ilyen eszköz. A játékok és a digitalizáció a szubkulturális szintről való kilépésével és általánossá válásával párhuzamban érvényesülnek társadalomformáló hatásaik: a videójátékfüggőség akár társadalmi problémát is jelenthet, emellett a közösségi média megjelenésével és elterjedésével megváltoztak az alapvető kommunikációs formák és platformok, új világrendet kialakítva. Emiatt talán a videójáték-samplinghez és a digitális hangok felhasználásához korszellemszerűen hozzátartozik valamiféle kiábrándultság- és elidegenedettségérzet - példa lehet erre James Ferraro zenéjének disztópikus narratívája, továbbá az elmúlt néhány év underground zenei mozgalmai, melyeknek fő témái a fogyasztói társadalom esztétikájának kritikája és jelenkorunk abszurditása (pl. vaporwave). Ezekre a műfajokra jellemző a giccsszerűen sötét hangvételű, drámai perspektíva és bizonyos vizuális elemek szimbólumszerű használata.

A videójátékokban a fejlesztők által megteremtett környezetek és rendszerek saját szabályok szerint működő világokat képeznek, emiatt rendkívül inspiratívak és a bennük szerzett élmények igen sajátosak tudnak lenni. Belső szabályok szerint kihatással vagyunk arra, hogy mi történik, továbbá sokszor tapasztalhatunk érzelmi reakciókat magunkon játék közben, kialakulhat kötődés a karakterünk felé stb. Alfie Bown The Playstation Dreamworld c. könyvében ezek alapján a videójátékokat az álmok világával hozza összefüggésbe. Kimondja azonban, hogy autoritásunk a játék környezete és cselekménye felett illuzorikus, mivel a játékosnak nincs tényleges változtatásra képes hatalma ezen dolgok felett, a szálak többé-kevésbé előre megadott íveken futnak, a környezet pedig a legtöbb esetben nem módosítható sandbox-szerűen. A játékokban különböző helyzetek, pályák, vagy szintek között az álmodás folyamatának dinamikájához hasonlóan válthatunk, figyelmen kívül hagyva a hétköznapi értelemben vett tér és idő törvényeit. Ez is felvonható még párhuzamként az álmok világa mellett.

Aktív, koncentrált játék közben tapasztalhatunk magunkon bizonyos megváltozott tudatállapotokat - ezen állapotok kutatása közben hozta létre Angelica B. Ortiz de Gortari pszichológus a "game transpher phenomena" (GPP) fogalmát, melyet a virtuális világból a valóságba átültetődő élményekként ír le, amelyek megváltozott érzékszervi és észlelési érzékeléseket idézhetnek elő, továbbá létrehozhatnak bizonyos gondolkodás- és viselkedésmintákat. Ezek az érzékszervek magukba foglalják a hallást, látást, tapintást, és különböző érzékszervi kapcsolatok is létrejöhetnek (pl. a játék zenéjét hallgatva eszünkbe juthatnak vizuális elemek a játékból). A kutatás egyik célja, hogy rávilágítson a szintetikus és virtuális stimuláns hatásoknak való túlzott kitettség veszélyeire.

Ezt a fajta bizonytalan, transzcendentális világélményt megőrzendő, sokak által használt alkotói módszer ún. digitális field recordingek készítése, továbbá játékokból kiragadott vizuális környezetek, jelenetek felhasználása, a játék világának megörökítése. Ezen környezeti hangok és képek "found footage"-ként értelmezhetőek, minőségük általában technikai körülményekből fakad (pl. különböző játékkonzolok különböző egyedi hangzásai és látványvilágai), emiatt ez a metódus tekinthető egy tudatos esztétikaválasztásnak - szinte tiszteletadás a játékgépek személyiségének, a játékok sajátos atmoszféráinak. Illetve említhetjük még az uncanny valley problémáját is, amely sok játék esetén előjön a különböző CGI-megoldások sikeressége vagy épp sikertelensége miatt. Mindez pedig könnyen leképezheti korunk folyamatosan átalakulófélben lévő, bizonytalan káoszát.

A játékhangok felhasználásával ezekre az élményekre, érzésekre és problémakörökre történhet reflexió. Képeslapok az információs társadalom által teremtett mesterséges álmok világából.



MINÉL NAGYOBB A CSEND, ANNÁL NAGYOBB A ZAJ

Puskár Krisztián

Három lemez, tetszőleges téridőháromszög. Szintipunk a pszichedelikus Rómából, prágai poszttraumás rave, elektroakusztikus zörejek Ulrike Meinhof emlékére.

Lightning Glove: Irrelevant Dreams (2018, Nona)

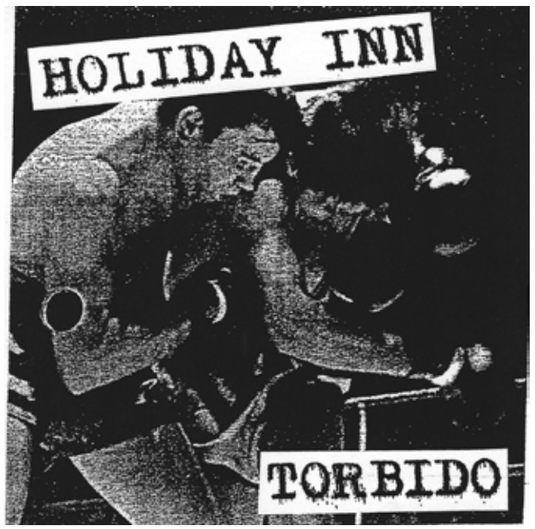
A fenti cím akár erről a lemezről is szólhatna, nem csak Ulrike Meinhof metafizikus elszigeteltségéről a stammheimi börtönben (amire még a szöveg végén visszatérek). Például ha a mostanában gyakran használt post-club címkét vesszük, és azt még jobban absztraháljuk egyrészt, másrészt a valóságra is vonatkoztatjuk: a klubolást követő hiányra, csendre, ürességre. Valami hasonló adja a Lightning Globe posztraumatikus rave-jének az alapélményét is.

A cseh trió a bő tíz éve aktív prágai Klangundkrach kollektíva, zaj-elektronika-klub-színtér része, abból nőttek ki a tagok különféle projektjei is. Az LG a rave-hangulathoz kötődik, de nem feltétlenül a manapaság divatos klubos újraélésben, illetve kilencvenesévek-kultuszban, és nem is a Lorenzo Senni-féle dekonstrukcióban, gyökerei sokkal inkább a dubba vezetnek (hasonlóan az egyik tag Sister/Body nevű duóprojektjéhez), amire jönnek a lüktető zajok, szellős-feszes-tört-hanyag ütemek, és a térbe vesző ordibálás, ami talán a legkonkrétabb kapcsolódási pont bizonyos lakótelepi brit popkulturális képzetekhez.

A tavasszal megjelent új anyag, az Irrelevant Dreams néha egészen megrázó, a klubtér benne maga a horror, a düh, a függőség, a hömpölygő semmi. A hatszámos anyag első két trackje lényegében az LG eddigi munkásságának az összefoglalója, kivonata, a korábbi koordináták mentén. Az Irrelevant Dreams a harmadik számtól (City of Daylight) válik a partizás utáni üresség szinte konceptlemezévé. De leíró az is, hogy a lemezt nyitó és a klubszettinget adó (azaz a „partyban játszódó") szám címe is az, hogy Necropolis. Nem tudom, hogy mizantróp gesztusnak nevezzem-e.

A lemez kulcsa a Looking Sharp ütemtelen, de kavargó, kérlelően dühös autotune-balladája, illetve párja, az anyagot záró, kiábrándultan ordító autotune-posztapokalipszis, a Showroom of Emptiness. Az Irrelevant Dreams talán legjobb lemez, amit eddig idén hallottam.

Holiday Inn: Torbido (2018, Maple Death/Avant!)



A Holiday Inn duó a (kelet-)római pszich-rock-noise-impro közegből jön, amelynek két fontos viszonyítási pontja a 2011-es Borgata Boredom válogatás, illetve az attól nyilván nem függetlenül kialakuló, és az új olasz okkult pszichedélia motorjaként működő egykori Thalassa fesztivál és az épp két éve bezárt Dal Verme klub, illetve köre, partjuk, partjaik. A két tag hátterét nem bontanám szét, de az egyik benne van például a Trans Upper Egyptben, a másik a Metro Crowdban, a Holiday Inn elmúlt öt évének kislemezei, ep-i, splitjei, digitális megjelenései pedig, mondjuk, hogy garázspunk számok primitivista szinti-dobgépes verziói voltak, a „francia vonalhoz" való több kapcsolódási ponttal.

A Torbido az első nagylemezük, kilenc szám van rajta, és sok szempontból a Scorpion Violente juthat az ember eszébe a nyikorgó-disszonáns repetitív szintikről és a nyers-komótos dobgépekről. A francia duó tavalyi háromszámos lemezével (The Knife) ellentétben a Torbido azonban kevésbé a tűréshatár irányába mozog és a gonoszságot űzi, a maga korlátaihoz mérten játékosabb, dubos, punkos, balladás, belassított posztrockabillys, industrial-exoticás árnyalatokat kölcsönöz a fekete-fehér fénymásolt lapnak és a nyomorult éneknek. A dallam kevés, viszont amikor van, akkor szinte rögtön egy minimálszintiwave slágerben érezzük magunkat.

Ugyanezért bír mikrokatartikus erővel a lemezt záró címadó dal negyedik percében, amikor a szenvetelen ütemek, ütemesen köröző-küzdő emberi szó, hipnotikus-fémes ütemes disszonancia mellett először megszólal végre az elnyújtott basszus, pár hang, egymás után ismétlődve formát, hangképet alkotva, míg vége nem lesz, öklünk meg a magasban maradt, leszegett fejünk.

Roberta Settels: Isolation! Meinhof in Memoriam (1985, Music In Crisis)

A már jelzett csend-zaj paradoxon ehhez a lemezhez kapcsolódik, közvetlenül legalábbis. Roberta Settels egy amerikai elektroakusztikus zeneszerző volt, alkalmazott zenéket készített tévéknek és rádióknak, illetve filmekhez, ez a hatvanas-hetvenes évek európai kísérleti zenei közegében kifejezetten gyakori volt. New York-i volt, a hetvenes évektől élt Európában, főleg Stockholmban, ahol kapcsolatba került az EMS stúdióval és a Fylkingen kiadóval. Amúgy bőrszandálokat is készített. 2014-ben halt meg.

Ulrike Meinhof pedig 1976-ban, ráadásul május 9-én, ami azért is érdekes (relatíve), mert egészen véletlenül épp május 8-án írom ezt a szöveget. Mindenesetre Settels gyakorlatilag egyetlen kiadott lemezét közvetlenül Meinhof halála után komponálta, viszont csak 1985-ben adta ki végül. Ugyanis eredetileg a szintén svéd Caprice adta volna ki, az viszont a politikai (ráadásul aktuálpolitikai) tartalom miatt visszakozott. Settels végül magánkiadásban jelentette meg. Pontosabban a Music In Crisis kiadónál, ami ő maga volt, és amelynek ez volt az egyetlen kiadványa.

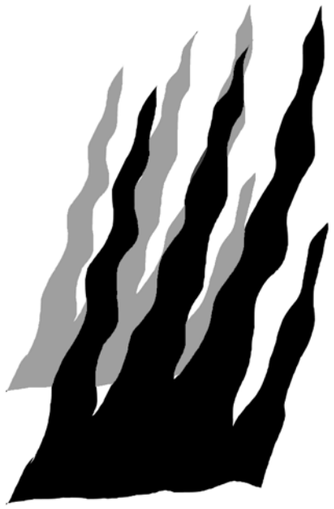
Meinhof korának más zenészeit is megihlette. Kettő jut eszembe, az egyik az olasz marxista prog-avantrock Area zenekar 74-es száma: a Lobotomia gyakorlatilag egy proto harsh noise szám, amelyet Meinhof bebörtönzése és rajta elvégzett sebészeti beavatkozás ihletett; a másik Marienne Faithfull 1979-es Broken English című wave-es melankolikus popdala, amelyet már egy három éve halott mitikus és ellentmondásos figura, illetve az általa képviselt fegyveres (és immár elvonatkoztatott) küzdelem.

Settels lemeze a kettő között helyezkedik el, egyrészt „zajlemez", másrészt komponált, tagolt, mikronarratívákat követ. Nem szedném darabjaira túlzottan: az A-oldalon némileg klasszicista felépítésű, „mesélő és leíró" pasztorálok hallhatók, szalagosmagnó-manipulációk, tájképek, bennük bizonyos mozgásokkal. Settels amúgy maga fűz kommentárokat a szerzeményeihez, a lemez első felének egy része például eredetileg egy filmhez írodott, de végül ehhez használta fel, tudjuk meg.

A B-oldal némileg érdekesebb, egyrészt a híriparra reflektál az elektroakusztikus zörejek közt reciklált-manipulált híradórészletekkel (P1 - Information?), másrészt a fentebb említett csend-zaj paradoxonnal a címadó 12 perces szerzeményben. ↓↓↓

A lemez konceptuális közepe Meinhof elszigeteltségéről „szól", fizikai és szellemi, illetve mintegy természeti értelemben is - és épp ezért megrázó, nem függetlenül megint attól, hogy Settels maga is ír róla: a borító és a lemez hátulja az ő zenéhez írt kommentárjait tartalmazza három nyelven, újságformátumba tördelve.

A koncepció amúgy nagyon egyszerű, akár Meinhof konkrét politikai-intellektuális és fizikai elszigeteltségéről, majd megsemmisüléséről van szó a börtönben, akár rólunk és a hangok természetéről: minél nagyobb és tisztább a csend, annál hangosabbá válik az alapzúgás, és kivehetőbbek a távolibb zörejek, ezzel párhuzamosan pedig egyre hangosabbá, zaklatóbbá, illetve elszigeteltebbé a belső gondolataink.



Gitár János

Évek óta nyafogok mindenkinek, hogy mennyire hiányoznak napjaink rockzenéjéből a szar lemezek, és hogy ez milyen szomorú.

Szar lemezen, ezen a partikuláris fajta szar lemezen (albumon, mert ez csak album lehet), amiről szó van, most nem egyszerűen arra gondolok, hogy egy nagyon rossz vagy akár nagyon-nagyon rossz lemezt kell érteni. Nyilván a nagyon rossz lemeznek is vannak figyelemre méltó típusai. Amit tehetségtelen és/vagy cinikus emberek bénán megcsinálnak és aztán 10 másodpercnél többet meg se hallgat belőle senki, az általában a legkevésbé érdekes. Ha ugyanez az alaphelyzet, de valamiért volt költségvetés meg marketing meg kampány, az már tud vicces lenni, de nyilván senki nem gondolta, hogy Kevin Federline lemeze majd – bármilyen mérce szerint – jó lesz. Azzal sem mondunk semmit, hogy Richard Clayderman Träumereien 2 – Die schönsten Klaviermelodien című albuma giccses. Egyes úgynevezett kultműfajok (mulatós MIDI, tölgymetál, tekerős symphonic stb.) tudnak olyanok lenni, hogy kívülről lehetetlennek tűnik megérteni, hogyan képes valaki rajongani értük – ez a maga módján izgalmas, még ha a kísérletezgetés minden érintett számára kellemetlen is.

Azok a szar lemezek azonban, amelyek igazán megérdemlik a nevet, nem ilyenek. Nem olyanok, amiknek már az előadója, az előadó frizurája, a borítón a cím betűtípusa messze telegrafálja, hogy valami szörnyűség következik. Hanem amit nem is egyszerűen gyanútlanul, hanem várakozásokkal telve tesz fel a rock iránt érdeklődő hallgató, hogy aztán néhány perc múlva szeme elkerekedjen, arca torz fintorba fagyjon, és kénytelen legyen az mondani:

- Ez meg mi a szar?

Nyilván nem véletlen, hogy a világ első szar lemezéről szóló nagyon híres kritika éppen ezekkel a szavakkal indít. A világ első szar lemeze – Bob Dylan: Self-Portrait – 1970-ben jelent meg, a nagyon híres kritikát pedig Greil Marcus írta a Rolling Stone-ba. Öt-hat évvel korábban szilárdult meg a korabeli kommentátorok egy hangadó csoportjának körében az az elképzelés, mely szerint a rockalbum a kultúra végső manifesztációja és mozgatója. (Akármennyit lehet töprengeni és vitatkozni azon, hogy Dylan 1965. márciusi albuma, a Bringing It All Back Home, vagy az 1965 decemberében megjelent Beatles-lemez, a Rubber Soul közül melyik az albumkorszak hivatalos nyitánya, de most ebbe azért nem megyek bele.) Ehhez képest okozott generációs sokkot, hogy Bob Dylan, próféta és bálvány, jó zene és további útmutatás helyett egy rendszer és értelem nélküli izét dobott piacra. Indifferens saját számok, megmagyarázhatatlan instrumentális darabok, a harmincas évekbe nyúló amerikai szórakoztatózenei hagyomány klasszikusai, tradicionális dalok, egy Gilbert Bécaud-számnak az Everly Brothers által tíz évvel korábban sikerre vitt angol verziója. Mindez a Bob Johnston producer által utólag hozzáadott esztrádhangulatú vonóskísérettel súlyosbítva. Meg azzal, hogy a lemez dupla, ami annak idején azt jelentette, hogy pontosan kétszer annyiba került, mint ha szimpla lett volna. (És annak idején, éppen a rockalbum uralkodása következtében, a zenehallgatás a legtöbb esetben feltételezte a fizikai lemez boltban történő megvásárlását.)

1970 óta természetesen bőven elég idő telt el ahhoz, hogy több hullámban megjelenjenek a Self-Portrait apologétái, nem beszélve arról,

↓↓↓

hogy a művész maga is úgymond megváltoztatta a sztoriját. Eleinte az volt az álláspontja, hogy ez egy tök jó lemez, csak a kritikusok barmok, és nem értik. Kb. a múlt század nyolcvanas éveinek közepén viszont áttért arra, hogy az album nagyszabású művészi gesztus, direkt szar, ezáltal negálja azt a bizonyos próféta-szerepet. És azért dupla, hogy mindenki átérezze, milyen komoly dologról van szó, vagy valami ilyesmi.

A két kritikai értelmezés, mármint hogy a művész saját hite szerint jó lemezt akart készíteni, csak elviselhetetlen irányba ragadta az ihlet, illetve hogy szándékosan rosszat, mert éppen ezzel fejez ki valami fontosat, persze nem is feltétlenül zárja ki egymást. Amit az is kiválóan illusztrál, hogy idézett, kétségbeesett költői kérdését követően Greil Marcus annak idején négy nagyméretű újságoldalon át reflektált tovább a Self-Portrait mondanivalójára és jelentésére; eszébe nem jutott, hogy pár további sorral elintézze, csak azért, mert nagyrészt rendkívül vacak. Az inherens problémát a kortársak közül Robert Christgau fogalmazta meg frappánsan, ő konceptuálisan zseniálisnak, ám sajnos hallgathatatlannak minősítette az albumot.

Az azóta eltelt majdnem fél évszázad számos emlékezetes szar lemezét közrefogja ez a kettősség: a rutinszerűen minden idők legrosszabb lemezeként említett Lou Reed-lemez, a Metal Machine Music (1975) a világból kikergetett mindenkit, aki az egy évvel korábbi, kifejezetten sikeres Sally Can't Dance folytatására számított, kísérleti zenének (ugye bő egy óra, csak a lemezoldalak vége által tagolt, dallam és ritmus nélküli gitárbúgatásról van szó) viszont kifejezetten rendben van – éppen ezért indokolt is volt az újrafelfedezése, sokkal inkább, mint a Self-Portrait-é. De Reed a lemezt annak idején a kiadójával folytatott háborújában vetette be tömegpusztító fegyverként – ugyancsak a gesztus súlyát súlyosbítandó dupla az album –, és bár visszatérően a megbántott kreativitás sértett hangján nyilatkozott az azt fogadó kritikákról, neki lett volna szabad a legkevésbé meglepődnie azon, hogy a mesterterv működött.

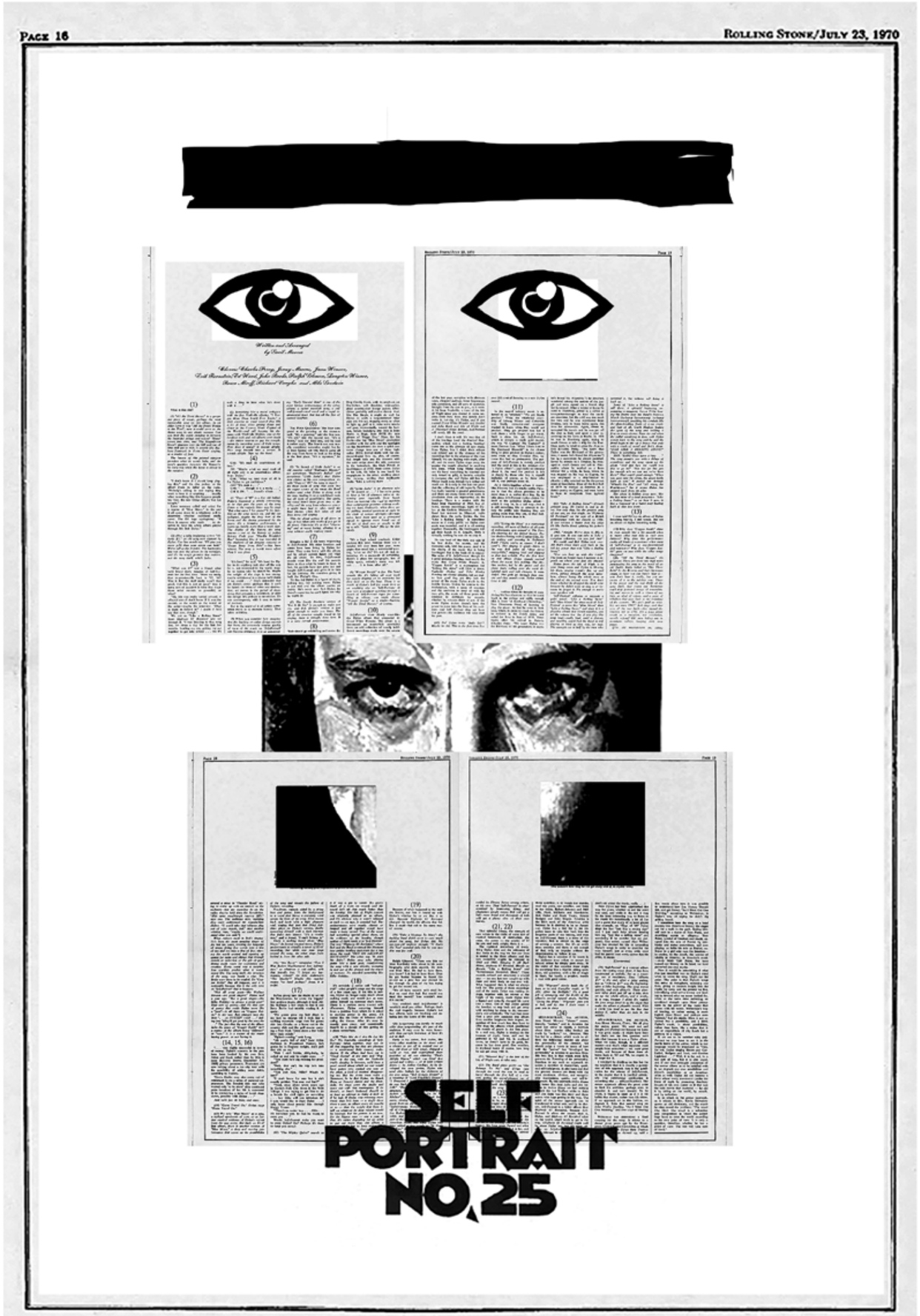
Dylan kétségtelen zsenialitásának és korszakformáló erejének megdönthetetlen bizonyítéka, hogy a Self-Portrait a szar lemezek azon vonulatának is egyértelmű előképe, amelybe az úgynevezett összebaszott lemezek tartoznak. Viszont értelemszerűen hiányzik belőle minden, ami a negyedik alaptípus, az úgynevezett korszerűsködő szar lemez sajátja. Számomra például Lou Reed paradigmatikus szar lemeze nem a MMM, még csak nem is az elmúlt évtized egyik kritikai körökben legemlékezetesebben rosszul fogadott albuma, a Metallicával közös művészi tévút Lulu (2011), hanem az 1986-os Mistrial a maga karaoke-hatású programozott kíséretével és az Original Wrapper című rap-szerencsétlenkedéssel.

Ahhoz, hogy ilyen szinten szar lemezt csináljon valaki, eleve kell egy bizonyos státusz. Az 1970-ben sem érdekelt volna senkit, ha Százhuszadik Country Józsi csinál egy lemezt összevissza feldolgozásokkal. Dylan viszont fontos volt. Az elmúlt évek legszarabb albumait azért tudta a U2 megcsinálni, mert igaziból olyan rockegyüttes, mint a U2, nincs már rajtuk kívül. A Rolling Stones becsülettel próbálkozott egy ideig, de a legutóbbi, Blue & Lonesome (2016) album azt mutatja, hogy kiszálltak a játékból. 60-70 éves blues-dalok feldolgozásai, Jagger szájharmonikázik, autentikus hangzás – komolytalan.

Arctic Monkeys: Tranquility Base Hotel & Casino (2018, Domino)

Az Arctic Monkeysról bizonyos körökben még mindig nem csoda, ha egyesek azt gondolják, hogy nem teljesen mindegy. „The last indie band standing" – hogy a Guardian szakíróját, Alexis Petridist idézzem. Ezért figyelemre és tiszteletre méltó, hogy új albumuk ilyen meggyőzően, mindenre kiterjedően és vitathatatlanul szar. A szövegek közt vannak szellemes fordulatok, de bármelyik szám bármelyik két sorát ki lehetne cserélni bármelyik másik szám bármelyik másik két sorával. A zene és az ének meg ugyanez. Minden tempó ugyanolyan, minden szám strukturálatlan, mindegyik olyan, mint egy lelőlehetetlenül okoskodó faszi a kocsmapultnál, akinek mindenre van valami képlete, és mindet el is akarja magyarázni. Bármelyik szám önmagában egyébként még el is lenne viselhető, tehát egy másik lemezen mint B oldal 3. nem lenne vele baj, de így egyben egyszerűen elképesztő, hogy valaki úgy gondolta, ezt így ki lehet adni mint albumot.

A Tranquility Base az egykori legnagyobbakat idézően szar lemez. Köszönet érte.



TECHNO:
TÉR, TEST, PERFORMATIVITÁS

Kellner Balázs

„A tér, amelyben élünk, amely kiszív minket önmagunkból, melyben az életünk, a korunk és a történelmünk eróziója zajlik, a tér, amelynek harapásait és marásait szenvedjük, maga is többnemű tér."
(Michel Foucault: Más terekről)

Eléggé szeretek táncolni, megmozdulni a térben. Megtapasztalni, letapogatni, alakítani, belakni azt. Belefaragni, s egyszerre kifaragni, megteremteni belőle a testem médiuma által, a mozdulataim ritmusában a saját belső terem. Tehát tér, ritmus, mozgás: e három tényező szétválaszthatatlan alkímiája, folytonosan egymást teremtő és termelő cirkulációja volt az a zsigeri élmény, amivel az első techno partymon, 1995 nyarán az Irántyű bisztróban találkoztam. (A következő ősztől meg jött az FMK, majd a Fáklya és a Love Barikád, a szabadtéri partyk: Törökbálint, Frankhegy stb.) Így a felismerés csak egyre inkább körvonalazódott bennem, miszerint a techno maga az autonóm tér, a külsőből, a külső által felszabadított belső, amely a mozgás saját, egyéni ritmusán keresztül valósul meg. Ma divatos szóval azt mondanánk, mozgásmeditáció, amely a mindennapi, mechanikus konstruáltságától eltérően az időnek is más minőségét hordozza magában. (E tér újfajta tapasztalata következtében épp a Henri Bergson által papírra vetett belső, teremtő idő és attentív emlékezet kel életre.) Tehát a tér, amelyről én beszélek, az a tér, amelynek lokális, topográfiai és architekturális adottságait az audiovizuális médiumok, a dj-k és vj-k infrastruktúrája képes performálni, performatívvá tenni. E performativitás persze egészen sokrétű, több területen is zajlik, ám ami engem érdekel, az e terekről az egyén testébe íródó, ülepedő performativitás lehetősége, mely a mozgás autonómiájában a tudatnak önmagára mint térbeli tapasztalatra ébredéseként állítódik elő.

Mindezek függvényében igen emlékezetes volt pár hete megfigyelnem, ahogyan két lényegileg különböző, a maga kulturális-társadalmi konvencióit tökéletesen reprezentáló közösségi tér reagált a mozdulataimra. Míg az első, mondjuk így, fancy elektronikus tánczenei szórakozóhelyen teljesen idegen, dekódolhatatlan jelként rekesztődött ki az autonóm mozgás, addig öt nappal később egy félig zárt szuterén-közösség happeningjén a jelenlévők habitusaiból történő kiszabadulásként hatott a performatív jelenlét és a techno egyvelege. Egyszerűen azért, mivel ott meg tudott jelenni a megfelelően (per)formált keretek között, míg az előző helyszín infrastruktúrája egészen másneműi konvencióknak ágyazott meg. Hozzáfűzöm, ebben a pincetérben sokan a techno hőskorának valamiféle restaurálásaként értelmezték az eseményeket, amely azonnal felveti az idézhetőség/idézettség kérdését. Személy szerint semmiféle nosztalgikus, anakronisztikus gesztussal nem óhajtottam sem akkor, sem most élni. A techno esszenciáját éppen nem valamely feltételezett aranykor fel- vagy megidézésén keresztül lehet megragadni, hiszen bármely idézettképpen felmondott szöveg, létrejövő aktus éppen, hogy nem performatív. Már pedig ebben rejlik a techno varázsereje. Egy olyan tökéletesen felhasznált technológiai infrastruktúrában, mely képes a tér performatív státuszát visszaállítani, vagy akár performálni azt. A végtelenül ismétlődő, repetitív, monoton zenei és képi szekvenciákra valamely mindig csak ott, csak abban a pillanatban létrejövő, s épp ezért sosem tökéletesen ismételhető (iterábilis) testi-tudati jelenlétként reagálni. Az underground techno-korszak, a Love Barikád orgánuma, a Gépszava, mely maga is fanzine formáját öltötte anno, így vall erről:

„Minden techno-trance szám alapja a monotónia. Ezt az egyhangúságot kell könyörtelenül az előtérbe állítanod. Gyakran hallom a kritikát olyanoktól, akiknek nincs közelebbi kapcsolatuk a technohoz, miszerint »nem is történik itt semmi« vagy, hogy »hát ez de primitív«, ami bizony erősen megcsontosodott hallgatás megszokásáról tanúskodik. Megszoktuk, hogy kétütemenként harmóniaváltásnak kell jönnie. Afrikai törzseket pedig, melyek ritmusvilágához közülünk sokaknak szintén semmi kapcsolata nincs, könnyedén primitívnek nevezzük. Ennek a fellengzősségnek semmi helye, hiszen sok abból, amit azonnal nem értünk meg, hordoz magában olyan tulajdonságokat, amelyek számunkra elvesztek. Az ősi, archaikus elem, »a zuhanni hagyás«, a »fej kikapcsolása« kifejezetten pozitív hatású is lehet. A techno a meditációhoz hasonlóan működik. Az egyhangúság megad neked egy szót, ami nem más, mint a tantra »ohm«-ja. A folytonos ismétlés által el tudod hagyni a világot és megtalálhatod magadat. Egy techno-számnak nem kell üzenetet közvetítenie. A techno csak az energiát adja neked, egyébként pedig magaddal, magadra hagy. Egész mondatos hangminták beépítése felesleges, mert a mondat tartalmára tereli a figyelmet. Azonkívül sokkal érdekesebb az egyes szavakat, szótagokat környezetükből kiszakítva ritmikai elemként felhasználni, és ezzel új, ismeretlen minőséget adni nekik." (Matthias Hoffmann; Harthouse/EYE-Q – Gépszava)

Sejtésem szerint tehát, és itt most terjedelem híján eltekintek a techno mint popkultúra posztmarxista kritikájától, a post-internet, post-truth, antropocén stb. olvasatoktól, a techno változásai elsősorban nem a popularizálódásban, a hozzáférhetőség megváltozásában, új médiumok és platformok létrejöttében keresendők, sőt még csak nem is zene-esztétikai kérdésként artikulálódnak, hanem masszívan térbeli, tértermelési konfigurációkként értelmezendők. Ezek szerint a két variáns mint onirikus, performatív tér, illetőleg mint a spektákulum eszképista tere konstruálódnak, amelyek természetesen csupán végpontok, melyek között intenzív mozgás zajlik. Ahhoz, hogy a technóról mint performatív térről gondolkodjunk, könnyebb megközelíteni azt a fázist, ahol az infrastrukturáló apparátus már csupán eszképista látványosságokat képes termelni, amely terekben mozgó-szórakozó testek éppen saját szórakozásuk habitusait ismétlik, termelik újra mechanikusan.

„Míg régebben a rave és a techno a szórakozás legnyitottabb és legizgalmasabb formája volt, mára már standardizálttá vált, azaz a legkevésbé izgalmassá. Sőt, a következő ifjúsági ellenkultúra ellensége maga a techno lesz, ahogyan jósolják. Mint ma a közkeletű mondás, a techno az új goa. A rave-ekhez újabb okra lenne szükség, hogy odamenjen bárki is." „A zene amúgy is mindössze a party parányi része volt. Manapság sok egyében múlik. Egy jó Dj vagy egy jó line-up már nem elegendőek. A hangzás, a dekoráció, a hely és egyéb részletek is meghatározóak." (Tanith – Gépszava)

Ez pedig nem más, mint a Guy Debord által megfogalmazott spektákulum.

"A képek, elszakadván az élet valamennyi aspektusától, közös áramlásban olvadnak össze, amelyből az élet valamikori egysége többé nem állítható helyre. A részlegesnek felfogott valóság úgy tárul fel a maga általános egységében, mint önmagában lévő pszeudovilág, amely kizárólag szemlélésre állt elő. A világról alkotott képek szakosodása az autonóm kép világában teljesedik ki, ahol a csaló még önmagát is becsapja. Általában véve a spektákulum, mint az élet konkrét kifordítása, a nem-élő autonóm mozgása. A spektákulum egyszerre mutatkozik mint maga a társadalom, mint annak része és mint az egyesítés eszköze. A társadalom részeként ő az a szektor, ahol minden tekintet és minden tudat összefut. Mivel pedig mint szektor elkülönült, a becsapott tekintet és a hamis tudat helye; az egyesítés pedig, amelyet megvalósít, nem más, mint az általános elkülönülés egyik hivatalos nyelve. [...] A spektákulum fogalma a jelenségek széles skáláját fűzi egybe és magyarázza. Különbségeik és kontrasztjaik a társadalmi szinten szervezett látszat megjelenési formái, amely látszatot magát kell felismernünk, általános igazságában. Saját rendszerében szemlélve a spektákulum a látvány igenlése, illetve a teljes emberi, tehát társadalmi élet látszatként való igenlése. A lényeglátó kritika azonban megmutatja: a spektákulum nem más, mint az élet látható tagadása — az élet tagadása, amely láthatóvá lett."

Ehhez képest Derrick May, a detroiti hármak, Ősatyaúristenek egyike még így emlékezik: „Akkor még a parkett egy spirituális zenei szentély volt. Ha nem járt ott az ember, akkor valami grandiózus esemény maradt ki az életéből." (Gépszava) Még konkrétabb Jürgen Laarmann, a berlini Love Parade egyik egykori szervezőjének a meglátása: „A technó technó-aktivisták hálózatát is jelenti, akik kapcsolatban vannak egymással, és saját társadalmi univerzumokat alkotnak. A techno-szín illetve szubszcénáik mind a szociológusok, piackutatók, reklámozók, mind politikusok számára igen érdekesek. A technó az ellenőrzött társadalom önszerveződési formája és elve. A technó/technó-szín értéktársadalma társadalmon belüli mikrokozmoszt, illetve mikrokozmoszokat jelöli, melyek ott avantgárd funkcióval rendelkeznek, hisz a valós társadalomban ugyanazok a folyamatok játszódnak le, mint az utóbbi években a technó-színen. [...] A techno ekkor még mindig az ellenállás zenéje volt: a fejlett kultúrával, a klubbezárásokkal, a rossz kedvvel, a hamis lazasággal és mindenfajta korlátozással szembeni ellenállásé." (Gépszava)

Talán a legfontosabb mondat, „a technó az ellenőrzött társadalom önszerveződési formája és elve." Vagy ugyanezt a technológiára vonatkoztatva: „A techno azonban a technológiát mindenek előtt arra használta fel, hogy a használati utasítások ellen árral szemben ússzon, ezáltal valami mást, sajátot újrateremtsen." (Philipp Anz-Arnold Meyer – Gépszava) Azaz a techno olyan tér, amely ellenhelyszín, s így abszolút módon „más", mint mindazon helyszínek, amelyekre reflektál. Ez pedig a valóságban megvalósult utópia, a Michael Foucault által leírt heterotópia. „Ugyanígy vannak, vélhetően minden kultúrában és civilizációban, valós, létező helyek, a társadalom alapintézményeinek részei, egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszín, egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordíttatnak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók."

Számomra a techno tehát minden esetben heterotópia, amelyben az adott társadalom egy bizonyos csoportja a tér egy bizonyos helyszínének az adott társadalom által ráruházott jelentésétől és használatától merőben eltérő funkcióval ruház fel. Eképp válik a Budapest Champs Elysées-éjén, az Andrássy út 112. alatt a fekvő, a XIX. század végén Alpár Ignác és Pucher István építészek által tervezett, a nagypolgárságot és a Boldog Békeidőket reprezentáló patinás Landauer-villából 1960-tól az ellenkultúra alapintézménye, a Fiatal Művészek Klubja, ahol a prog-rock, a magyar újhullám, majd az acid-house adja sorra egymásnak a kilincset. Így állítódik elő a Love Barikád a Csengery utca 68-ban, a Fáklya Klubban, ahol az 1965-óta működő táncház íródik át techno-katedrálissá, ahol megjegyzem a táncház maga is heterotópia a maga idejében a regnáló szocializmus árnyékában. S sorban ugyanígy végig lehet bontani a nagy szabadtéri partyk helyszíneit, a törökbálinti Katlant, Frankhegyet, ahol önmagukban ütköződnek össze olyan valós terek, amelyek alapvetően inkompatibilisek. A heterotópiák minden esetben az időről is mondanak valamit, heterokróniák, melyek akkor lépnek életbe, amikor „az emberek valami abszolút törést szenvednek el a saját idejükkel." A techno terei egyszerre időbeliek, abban az értelemben, hogy a happening során az időt igyekeznek kimerevíteni. Ez történik ma is, ha az ember elmegy a berlini Berghainba, a partyk szerdától hétfőig tartanak.

Ám e terek krónikusak is egyben, azaz a legmulandóbbak, a legideiglenesebbek, a legátmenetibbek, amelyek egyáltalán nem irányulnak az öröklétre, hanem az ünnepek, a vásárok mintájára szerveződnek. Éppen ezért volt egy évben csak egy-két Törökbálint, Frankhegy. Úgy hiszem, e krónikusság elveszítése az egyik leglényegibb pont, ahol a performatív techno-tér már csupán spektákulumként, habituális önismétlődésként funkcionál.

„Miért nem olyan fergeteges a hangulat, mint az első rave-ken volt? A szeretet, a béke, az öröm, a tolerancia, a tisztelet, a baráti, szeretetteljes emberi közeledés

↓↓↓

miért csak az éjszakai élet sajátja? Miért nem tart napi 24 órán keresztül? Azaz: mindig és mindenhol. Az a látomás, hogy megéljük a technó-t, és hogy meg is éljünk belőle, sokunké volt. [...] Államon belüli állam fejlődött, amelyet akkor Rave Society-nek neveztünk. Remény, erő és energia, de naivitás is rejlett ebben az alapítókorszakban. A technónak üzenete volt:" (Jürgen Laarmann, a LoveParade egykori szervezője – Gépszava)

Ezen felül a techno-heterotópiáknak mindig megvan a maga speciális szigetelő-áteresztő, szűrő szerepe, amely által úgymond csak a beavatottak tudhatnak róla. Ezt is érdemes összevetni a jelenlegi techno rendezvényekkel. Végül a techno-heterotópiák egyszerre teremtik meg, rendezik be az illúziók terét, mégpedig olyan illúziókét, amelyek paradox módon sokkal otthonosabbak és ezáltal valóságosabbak is a rajtuk kívül eső lét mechanikusságánál.

Tehát meglátásom szerint a techno csupán performatív tevékenységként képzelhető el annak minden szférájában, amelynek alapja a heterotóp tér. Ebben a heterotópiában lehet csupán performatívan megnyilvánulni, csak az ilyen teret lehet performálni. Kizárólag itt lehet a mozgás saját ritmusán keresztül autonómiára szert tenni, a motorikus-habituális testből kiszabadulni, a tudatot a maga tisztaságában ezen a megszabadított korporealitáson keresztül előállítani, megtapasztalni. E tér a saját hálózatiságában, s ezáltal a Foucault-i gondolatot is meghaladva, rizóma. „Szemben a struktúrával, amely bizonyos pontok és pozíciók együttese, valamint a pontok közti bináris kapcsolatok és a pozíciók közti bi-univokális relációk együttese definiál, a rizóma csupán vonalakat húz: szegmentumok, rétegek, dimenziók vonalait, de szökésvonalat vagy deterritorizáló vonalat is olyan maximális dimenzió gyanánt, amely szerint a sokféle természetét megváltoztatva alakul át." (Gilles Deleuze – Félix Guattari: Rizóma)

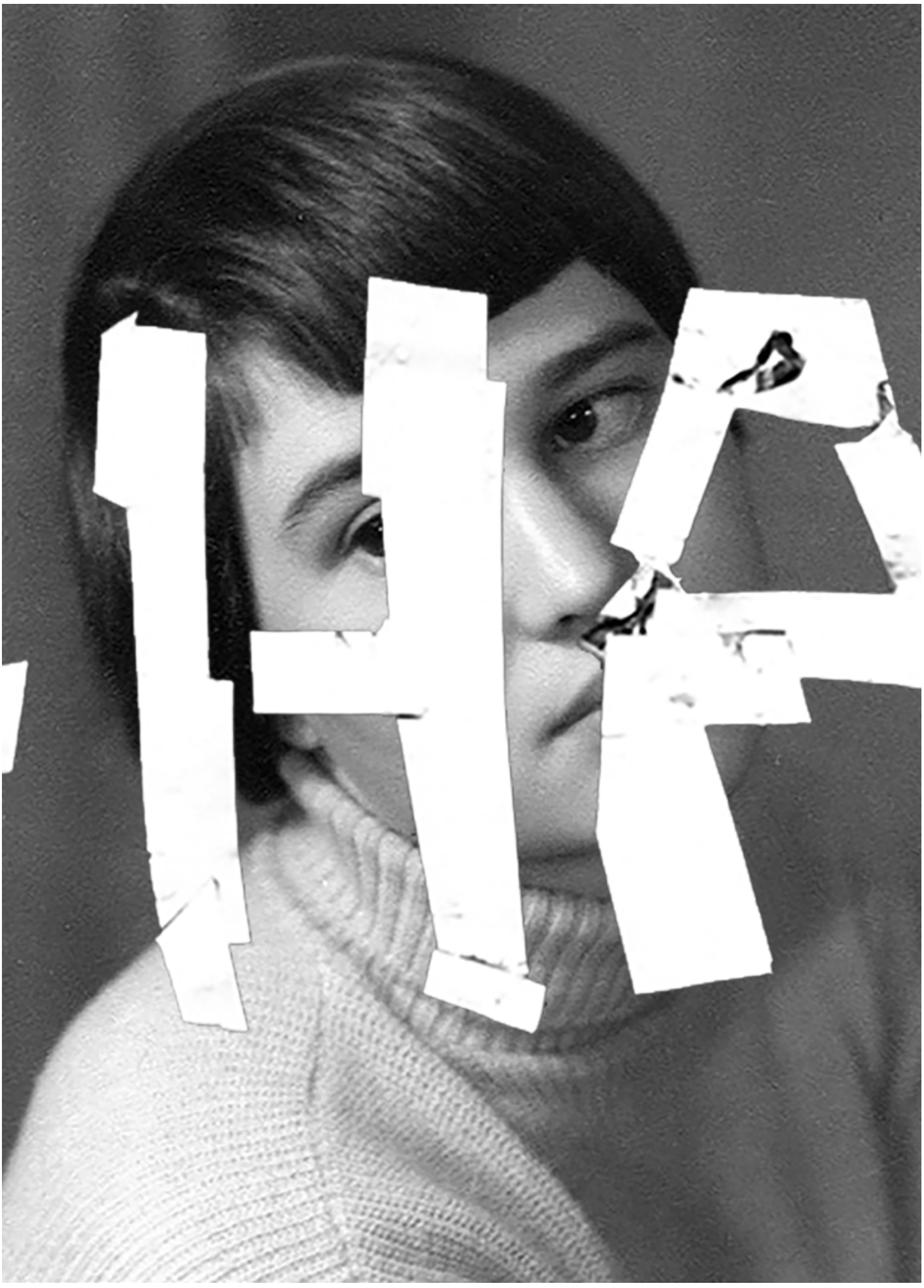
A techno minden további formája, térbeliesülése spektákulum, pontok és pozíciók, illetve relációik ismétlődése, nem-techno.

Ezt a gondolatot fejleszti tovább az ún. térbeli fordulat (spatial turn) a térbeliség trialektikájában. Ezek szerint a tér alapvetően három kategóriával rendelkezik: Firstspace, vagy érzékelt tér; Secondspace, vagy mentális tér; Thirdspace, vagy megélt tér.
Az első, érzékelt tér Edward Soja szerint „a térbeli formák konkrét, materiális megjelenése, [...] azon dolgok, amelyek empirikus módon érzékelhetők, térképezhetők." A mentális tér a térről alkotott koncepciókban ragadható meg, ahogyan a térben orientálódunk. Ez a szféra az, amelyet a politikai és gazdasági elit permanensen uralni igyekszik, retorikájában ideológiáival az objektív térhez így ír elő a saját szája íze szerint való mentális térképeket. Ehhez képest fogalmazódnak meg a heterotópiák, s az ún. harmadik, megélt tér is. És ehhez képest vannak a technonak üzenetei.
- Tedd, amit akarsz.
- Mutasd meg, mit tudsz.
- Használj minden eszközt.
- Élj minden technológiai lehetőséggel célod elérése érdekében.
- Keress vagy alkoss magadnak olyan hálózatot, ahol te és barátaid megvalósíthatjátok magatokat.

Ha volt is a technómozgalom valamely szemlélete politikai színezetű, akkor ez. (Jürgen Laarmann, a LoveParade egykori szervezője – Gépszava)

A Thirdspace az a mód, ahogyan a tér használva van, s ahogyan termelődik. „A tér megélése azonban jóval többet jelent a lépésről lépésre változó perspektívák sorozatánál: a percepció és az adott helyhez kapcsolódó koncepciók (vagyis az esetleges személyes élményeink, emlékeink, a hely imázsa, a történelem palimpszesztszerű rétegei stb.) mellett magában foglalja a csak akkor és ott érezhető illatokat, a fényviszonyokat és hangokat, az időjárást, aktuális hangulatunkat stb., azaz a megélt tér az »itt és most«, az adott pillanatban a szubjektum számára megtapasztalható valóság. Továbbá ki kell emelni, hogy Soja harmadik terének van egy további lényeges jellemvonása: az ellenállás tereként is megjelenik." (Berki Márton: A térbeliség trialektikája)

Azaz a megélt tér a performativitás egyedüli tere, amelyhez olyan jellemvonások kapcsolódnak, minthogy nyitott, dinamikus, megtapasztalt, underground, érzéki, meghatározhatatlan, marginális, sokoldalú, valódi és virtuális, hallható, ellentmondásos, ellenálló stb.

Végezetül azt is el kell mondani, hogy a társadalom tereinek pozíciói sohasem állandóak és rögzítettek, mint központi és periférikus pozíciók, hanem folyamatosan oszcillálnak. Pontosan ez történik a techno kultúrájának tereivel is. Mindezen gondolatokat elég frappánsan foglalta össze Mirko Sauer, mielőtt a Love Barikádon a dj-pultba lépett volna 1996 nyarán: „Magyarország az egyik leghihetetlenebb hely nemcsak Európában, de talán az egész világon is. A sarki cukrászdában ki van téve egy áthúzott, gőzölgő kávéscsésze, amit azt jelenti, hogy kávé nincs. Itt az van, ami nincs." (Gépszava)

Tulipán Máté a 13-ban, 4 nappal azelőtt, hogy utoljára lépett fel Carla Under Water néven 2018. április 28-án.